Agung Hujatnikajennong

KURASI DAN KUASA

kekuratoran dalam medan seni rupa kontemporer di indonesia

SI SURAKARTA
N PUSAT
28

Seni Rupa ... Indonesia
709 598
Agu
K
c.1

KURASI DAN KUASA

UPT. PERPUSTAKAAN

0B028415

AGUNG HUJATNIKAJENNONG alias Agung Hujatnika (1976) menamatkan pendidikan sarjana sampai pascasarjananya di Fakultas Seni Rupa dan Desain, ITB. Pengajar tetap di almamaternya sejak 2008, Agung adalah kurator Selasar Sunaryo Art Space, Bandung (2001–2012); pernah mengikuti sejumlah program residensi kuratorial antara lain di Australia (2002), Jepang (2004, 2011), dan Vietnam (2014). Tulisan-tulisan terbarunya antara lain: "The Contemporary Turn: Indonesian Art of the 80s," dalam *Negotiating Home, History and Nation* (Iola Lenzi, ed., Singapore Art Museum, 2010); dan "Indonesian Contemporary Art in the International Arena: Representation and Changes" dalam *Global Studies: Mapping Contemporary Art and Culture* (Hans Belting dan Jacob Birken, eds., Hatje Cantz Verlag, 2012). Sejak 1999 ia menguratori pameran-pameran di dalam dan luar negeri, antara lain *OK Video* (2003, 2005, 2011), *Fluid Zones – Jakarta Biennale* (2009); dan *Not a Dead End – Jogja Biennale Equator #2* (2013); menulis untuk katalog maupun media massa, dan menjadi pembicara pada sejumlah simposium dan seminar antara lain di Amsterdam, Tokyo, Bangkok, Canberra, Hong Kong, Karlsruhe, dan Singapura. Pada 2014 ia dinominasikan sebagai penerima Independent Vision Curatorial Award oleh Independent Curators International (ICI), sebuah organisasi di New York, Amerika Serikat.

I. BAMBANG SUGIHARTO, guru besar Estetika dan pengkaji seni budaya. Lulus *summa cum laude dari* Universitas San Tomasso, Roma, dan kini mengajar di Universitas Parahyangan, ITB, dan ISI Solo. Buku-buku yang ditulisnya antara lain: *Postmodernisme: Tantangan bagi Filsafat* (1996); dan yang disuntingnya: *Humanisme dan Humaniora: Relevansinya bagi Pendidikan* (2008), *Untuk Apa Seni?* (2013). Seri kuliah filsafatnya juga telah dirilis dalam format DVD.

INVENTARIS
TGL : 28-4-2015
NO : 79/15/1SL/15

KURASI DAN KUASA

Kekuratoran dalam Medan Seni Rupa Kontemporer di Indonesia

AGUNG HUJATNIKAJENNONG

pengantar I. BAMBANG SUGIHARTO

MARJIN KIRI

CIPTA

Dewan Kesenian Jakarta
Jakarta Arts Council
www.dkj.or.id

SUMBANGAN : Lembaga
TAHUN : 2015

Kurasi dan Kuasa:
Kekuratoran dalam Medan Seni Rupa Kontemporer di Indonesia
© Agung Hujatnikajennong, 2015

Editor: Ronny Agustinus
Pengantar: I. Bambang Sugiharto

Naskah buku ini bersumber dari disertasi penulis di FSRD - ITB
(Fakultas Seni Rupa dan Desain - Institut Teknologi Bandung)
Diterbitkan dengan kerjasama Dewan Kesenian Jakarta

Cetakan pertama, Maret 2015
xx + 277 hlm, 151 x 216 mm
ISBN: 978-979-1260-39-8

CV. Marjin Kiri
Regensi Melati Mas A9/10
Serpong, Tangerang Selatan 15323
www.marjinkiri.com

Dilarang memperbanyak atau menggandakan sebagian atau seluruh isi buku ini untuk tujuan komersial. Setiap tindak pembajakan akan diproses sesuai hukum yang berlaku. Pengutipan untuk kepentingan akademis, jurnalistik, dan advokasi diperkenankan. Tersedia potongan harga bagi staf pengajar, mahasiswa, perpustakaan, dan lembaga-lembaga riset kampus.

Dicetak oleh GAJAH HIDUP
Isi di luar tanggung jawab percetakan

Didistribusikan oleh NALAR

The mark of responsible forestry. Buku-buku kami dicetak di atas kertas yang telah memenuhi standar kehutanan berkelanjutan
NO FSC-SECR-0040 / NO FSC-ACC-032

Pengantar Komite Seni Rupa DKJ

PERKEMBANGAN SENI RUPA INDONESIA DALAM DUA PULUH TAHUN terakhir mengalami kemajuan yang sangat pesat. Berbagai peristiwa seni rupa skala besar dan kecil bermunculan di berbagai kota di Indonesia. Dengan banyaknya kegiatan pameran seni rupa, kebutuhan tenaga dalam pengorganisasiannya pun semakin meningkat. Saat ini ada cukup banyak sekolah tinggi seni rupa yang memproduksi para perupa kita. Namun, hanya sedikit yang menghasilkan para organisator seni, manajer seni, kritikus dan kurator untuk melengkapi pameran. Yang terjadi akhirnya, kita menemukan orang-orang yang sama dalam kegiatan pameran yang berbeda-beda. Selain itu, sangat sedikit buku-buku tentang pengetahuan seni rupa yang diterbitkan, sebagai salah satu cara membangun pengetahuan bidang seni rupa dan konstelasi kebudayaan yang mengitarinya. Diperlukan usaha lebih keras untuk memproduksi pengetahuan guna mengisi kekosongan tersebut.

Sejak berdiri, selain melakukan kegiatan pameran seni rupa, Dewan Kesenian Jakarta (DKJ) merupakan lembaga yang cukup aktif memproduksi pengetahuan seni dengan berbagai publikasi penerbitan seperti buku, majalah, dan jurnal. Salah satu yang paling melegenda adalah majalah *Budaya Djaja*—terbitan DKJ yang mendapat tempat penting dalam wacana seni budaya di Indonesia. Selain itu ada beberapa buku dan publikasi lainnya yang menjadi referensi penting tentang perkembangan kesenian Indonesia.

Pada awal pengurusan DKJ 2013-2015, Komite Seni Rupa DKJ (Komite SR-DKJ) menginisiasi program penelitian naskah akademik seni rupa di Jakarta, Bandung, dan Yogyakarta. Tiga kota ini dipilih karena dianggap sebagai motor utama perkembangan seni rupa modern kita. Program penelitian naskah akademik ini dilatari pada keinginan DKJ melihat perkembangan produksi pengetahuan seni rupa di kampus-kampus seni di Indonesia karena minimnya penerbitan seni rupa yang dapat diakses oleh mahasiswa, pelaku seni, dan masyarakat umum saat ini. Program ini dilanjutkan dengan penerbitan naskah-naskah akademik tersebut oleh DKJ. Dari hasil penelitian itu, tim peneliti menemukan lebih dari 60 naskah akademik yang dianggap penting dan perlu mendapat dukungan untuk diterbitkan.

Pada terbitan pertama dari program ini, Komite SR-DKJ memilih disertasi doktoral Agung Hujatnika di Sekolah Pascasarjana Institut Teknologi Bandung, berjudul "Pratik Kekuratoran dan Relasi Kuasa dalam Medan Seni Rupa Kontemporer Indonesia." Bagi Komite SR-DKJ sudah waktunya hadir sebuah buku yang dapat menjadi referensi dan pengetahuan tentang praktik kuratorial seni rupa.

Komite SR-DKJ mengucapkan terimakasih sebesar-besarnya kepada Agung Hujatnika yang telah memberi izin penerbitan naskah akademiknya yang berharga ini. Selain itu kami juga sangat berterimakasih kepada Sekolah Pascasarjana Institut Teknologi Bandung, penerbit Marjin Kiri—yang mau bekerjasama dengan DKJ dalam penerbitan naskah ini. Terakhir, Komite SR-DKJ mengucapkan terimakasih kepada Ronny Agustinus yang dengan antusias membantu sebagai editor yang berkolaborasi dengan Agung Hujatnika untuk menerbitkan naskah akademik ini dalam format buku.

Demikianlah, semoga kehadiran buku ini di tangan pembaca dapat mengisi pengetahuan kita tentang perkembangan seni rupa Indonesia mutakhir. Secara pribadi saya berharap program penerbitan karya akademik ini dapat menjadi program yang berkelanjutan dan menjadi salah satu motor perkembangan pengetahuan seni rupa kita.

HAFIZ RANCAJALE
Ketua Komite Seni Rupa Dewan Kesenian Jakarta (2013-2015)

I. BAMBANG SUGIHARTO

Pengantar Kecil

KETIKA SENI RUPA MODERN BERKEMBANG SEMAKIN MENYURUK KE dunia batin sembari terus menerus menembus dan mengikis bentuk-bentuk figural dan materialnya, korelasi antara makna dan rupa menjadi semakin kabur, tak lagi jelas dengan sendirinya. Dalam ritma perubahan yang cepat dari satu mazhab ke mazhab lainnya, gramatika seni rupa pun berganti-ganti dan semakin tak terduga. Khususnya pasca hiruk pikuk *avant-garde,* seni rupa seperti merayakan kebebasan kreatifnya secara nyaris semena-mena. Karya-karya seni kontemporer menjadi kian sulit dicerna. Dengan itu semua kesenjangan antara seniman dan apresiator menjadi lebar, *gap* antara dunia seni dan masyarakat awam semakin besar. Pada titik itulah peran kurator muncul dan menjadi penting sebagai pihak yang menjembatani keduanya.

Di kemudian hari bersama makin intensnya kerjasama internasional dalam interaksi global sejak 1990an, dan dunia seni mengalami desentralisasi dan deteritorialisasi, peran kurator menjadi kian menentukan dan melebar. Ia tidak hanya mewakili seniman tertentu, melainkan juga –secara langsung atau pun tidak—bisa mewakili kepentingan negara atau bahkan kepentingan regional. Dalam proses kurasinya seringkali ia harus mengintegrasikan ulang sejarah seni rupa lokal atau regionalnya ke dalam kerangka wacana seni rupa dunia, dan menempatkan posisinya di sana secara tepat. Ada kalanya ia justru harus melancarkan kritik mendasar terhadap klaim-klaim universal paradigma

seni rupa tertentu—khususnya hegemoni wacana seni Barat. Maka praktik kuratorial tak jarang menjadi semacam siasat diplomasi kebudayaan; kurator menjadi sejenis diplomat.

Di sisi lain, posisinya sebagai komunikator bagi masyarakat lama kelamaan membuat kurator pun berperan sebagai produser budaya. Dalam rangka itu ia harus mendayagunakan dan bermain dengan pola konsumsi kultural masyarakat, para penyandang dana, idealisme kulturalnya pribadi, dan kondisi sosial-politis setempat. Bila di era modern pencerahan kultural dibebankan kepada para seniman langsung –yang dianggap para jenius pencerah masyarakat—kini ketika medan sosial seni sendiri semakin kompleks, para kuratorlah yang sebagian besar menanggung beban itu. Dahulu sejarah dan wacana seni memang hampir selalu berpusat pada seniman-seniman besar, kini (atau sejak 1960an) pusat gravitasinya bergeser ke arah kondisi sosio-kultural praktik-praktik seni lokal. Perubahan paradigmatik inilah yang lantas mendudukkan kurator dalam posisi sentral. Merekalah yang akhirnya menentukan signifikansi karya seni dalam konteksnya yang spesifik, mengartikulasikan daya dobraknya, menentukan parameter-parameter kualitas karya, melahirkan paradigma baru, atau menahbiskan seni-mannya. Tentu saja posisi ini bisa kontroversial dan mengundang pro-kontra. Memang tak terelakkan bahwa dalam kedudukan semacam itu kegiatan kuratorial menjadi dunia tersendiri, bahkan menjadi bentuk "seni" tersendiri: para kurator menciptakan model kuratorial, *style* khas dan dasar konseptual masing-masing dalam rangka membangun kerangka maknanya pribadi. Efek kesan yang ditimbulkan lantas bisa terbalik: bila dulu kurator membantu seniman, kini para senimanlah yang membantu kurator. Kurator menjadi semacam "seniman konsep", "*enterpreneur* budaya", atau *"event-organizer"* dengan *skill* dan virtuositasnya yang khas. Perkembangan yang ambigu ini tak terelakkan, terutama ketika interaksi dan transaksi seni menjadi proses institusional yang kompleks. Dari sisi ini, betapa pun ambigunya, praktik kuratorial adalah bagian esensial dari dunia seni masa kini.

Fenomena kurator dengan demikian menjadi menarik untuk dikaji, khususnya dalam konteks Indonesia sendiri, karena rasanya belum ada buku yang khusus membicarakannya secara eksplisit dan menda-

lam. Buku karya Agung Hujatnikajennong ini adalah kajian pertama atas fenomena kuratorial di Indonesia, diangkat dari disertasi doktoral yang bersangkutan. Sudut pandangnya sosiologis, fokusnya adalah praktik kuratorial khas di Indonesia sejak 1990an, namun horison pandang yang digunakannya luas, analisisnya tajam, dan erudisi teoretiknya tangkas. Yang menarik adalah bahwa kajian ini tidak sekadar wacana teoretis, sebab sang penulis sendiri, kita tahu, adalah seorang kurator terkemuka di negeri ini yang bereputasi internasional. Refleksi atas pengalaman kuratorialnya sendiri tentu berkelindan di sana. Selamat membaca.

DAFTAR ISI

Pengantar Dewan Kesenian Jakarta	~	v
Pengantar I. Bambang Sugiharto	~	vii
Daftar Gambar	~	xiii
Daftar Tabel	~	xiv
Sejauh Ingatan Penulis	~	xv
Pendahuluan: Yang Berkelindan di Sekitar Pameran	~	1
1 / Medan Seni Rupa dalam Teori	~	21
2 / Medan Seni Rupa Kontemporer Global	~	69
3 / Kekuratoran Seni Rupa	~	105
4 / Kekuratoran dalam Medan Seni Rupa Indonesia	~	146
5 / Pameran sebagai Objek Kajian	~	238
Penutup: Merumuskan Kembali "Otonomi Kuratorial" di Indonesia	~	262
Daftar Pustaka	~	269
Indeks	~	272

DAFTAR GAMBAR

P.1	Bagan irisan objek-objek dan arah kajian	12
1.1	Bagan medan artistik Bourdieu	51
1.2	Hubungan antara medan kultural, kekuasaan, dan relasi kelas	56
2.1	David Salle, *Savagery and Misrepresentation* (1981)	87
2.2	Foto karya Reginald Marsh (c. 1938-1945)	87
2.3	Demonstrasi mahasiswa di seputar Venice Biennale 1968	96
3.1	Ilustrasi *cabinet of curiosities* dalam buku *Dell' historia naturale* (1599)	109
3.2	Pendekatan metodologis dan epistemologis Kajian Kuratorial	133
3.3	Bagan arah komunikasi berdasarkan posisi kurator dan kritikus terhadap audiens	138
3.4	Bagan arah komunikasi seni berdasarkan posisi kurator sebagai "pengarang"	139
4.1	Gedung Bataviasche Kunstkring	148
4.2	Pameran para maestro Eropa di Bataviasche Kunstkring (c. 1936)	149
4.3	Pendirian Keimin Bunka Shidoso	151
4.4	Saseo Ono, *Pertemuan Keluarga* (c. 1944)	153
4.5	Soekarno mengunjungi pameran Sanggar Pelukis Rakjat (c. 1950-1953)	157
4.6	Dullah, purwa-kurator seni rupa di Indonesia	164
4.7	Soekarno dan lukisan Soedjojono koleksinya	167
4.8	Galeri Hadiprana pada 1960an	175
4.9	Stratifikasi kelas sosial dalam ekonomi *trickle down effect* dan pembagian dua seni rupa berdasarkan Sanento Yuliman	178
4.10	Galeri Decenta, Bandung (c. 1980)	186
4.11	Pameran tunggal Ade Darmawan *Deodorant Display of Power* di Cemeti (1997)	187
4.12	Jim Supangkat	200

4.13 Sanento Yuliman 203
4.14 Salah satu model transformasi dan konversi modal antara galeri, seniman, kolektor, dan kurator lepas 211
4.15 Model interaksi antara seniman, kurator, galeri, dan kolektor di Indonesia 215
4.16 Asia Pacific Triennial 233
5.1 Posisi pameran, bingkai kuratorial, dan karya 239
5.2 Diyanto, *Pulo Gadung dari Peta 15 Menit* (1993) 241
5.3 Semsar Siahaan, *Penggalian Kembali* (1993) 243
5.4 Bagan posisi pameran, karya seni, dan bingkai kuratorial BSRJ IX 248
5.5 Rancangan *Pinkswing Park* karya Agus Suwage dan Davy Linggar 252
5.6 Bagan posisi dan kontinum para agen dalam matriks kekuatan-kekuatan ideologis dalam kasus *Pinkswing Park* 260

DAFTAR TABEL

4.1 Pergerakan, posisi, dan konversi modal pada masa Keimin Bunka Shidoso 155

SEKAPUR SIRIH

Sejauh Ingatan Penulis

SAYA LUPA KAPAN UNTUK PERTAMA KALINYA MENDENGAR ISTILAH "kurator". Sebagai mahasiswa pada pertengahan 1990an, saya pernah menerka-nerka: Apakah "kurator" berhubungan dengan kata dasar "akurat"? Apa bedanya "mengurasi pameran" dengan "menguras bak mandi"? Sebelum kuliah saya tidak pernah sekalipun mengunjungi pameran seni rupa. Tapi dosen selalu mewajibkan mahasiswanya menonton pameran, dan allhasil saya harus lebih sering mendengarkan pidato kurator pada acara pembukaan. Saya pernah terheran-heran: Mengapa seniman membutuhkan seorang juru tulis dan juru bicara yang disebut "kurator"? Yang populer ketika itu adalah plesetan dari "kurator", yakni sebagai "kura-kura naik motor".

Begitu kampungannya, saya tidak mengenal lingkup kerja kurator sampai saya menyaksikan sendiri sepak terjang beberapa orang di Bandung yang dikenal sebagai "kurator seni rupa". Ketika itu jumlah kurator di Indonesia juga masih bisa dihitung dengan jari. Tapi kebetulan, dua orang kurator Bandung yang ternama, Asmudjo Jono Irianto dan Rizki Zaelani, mengajar di Fakultas Seni Rupa dan Desain ITB tempat saya kuliah. Meskipun dalam kelas-kelas teori atau sejarah yang mereka ampu tak pernah dibahas apa makna "kurator", keterlibatan saya dalam sejumlah proyek pameran yang mereka gagas pada akhir 1990an adalah pengalaman yang berharga.

Tanpa direncanakan, saya semakin mengenal dunia kurator men-

jelang lulus kuliah. Akhir 1990an, saya mulai terlibat dalam penyelenggaraan beberapa pameran di Bandung—baik sebagai seniman amatir, maupun staf yang diminta melakukan segala rupa pekerjaan: mulai dari mengecat tembok, memajang karya, menyiapkan acara pembukaan, menerjemahkan tulisan, menulis surat, menyunting tulisan, sampai menyusun isi katalog. Siapa nyana, dari seorang penonton dan penggemar pameran yang bercita-cita menjadi seniman, saya malah terjun bebas –kalau bukan "tercebur"—ke dalam dunia kurator.

"Sekolah" kuratorial pertama saya tempuh ketika menjadi asisten kurator di Galeri Soemardja, Bandung (1999-2000)—sebuah pekerjaan paruh-waktu yang lebih memotivasi saya untuk rajin datang ke kampus. Selepas kuliah, saya sangat beruntung mendapatkan pekerjaan di Selasar Sunaryo Art Space (SSAS), Bandung. Sepanjang 2001–2012, SSAS menjadi semacam "padepokan" tempat saya menempa diri dengan "masalah-masalah kuratorial" yang tak tertera dalam buku-buku kuliah. Sambil bekerja sebagai kurator cabutan untuk pameran di sana-sini, saya terus menimba pelajaran dari pengalaman, termasuk melalui beberapa program magang dan residensi internasional.

Awal 2000an, di negeri-negeri seberang saya mulai menemukan dunia yang berbeda. Perbedaan itu tidak saja nyata pada wujud karya-karya yang dibuat seniman, tapi juga pada cara karya-karya itu dipamerkan dan diakses oleh publiknya. Di negara-negara maju, praktik kuratorial punya sejarah yang panjang. Praktisinya juga banyak, dengan jenis dan jenjang pekerjaan yang beragam. Di museum tempat saya magang untuk pertama kalinya, misalnya, pameran dikerjakan oleh sebuah tim dengan balasan kurator yang menangani puluhan seniman internasional, dengan dana besar dari negara. Ya, setiap bangsa tentu punya sejarah dan medan seni rupanya sendiri. Tapi begitu banyaknya hal yang tidak saya ketahui tentang sejarah dan lingkup pekerjaan saya sendiri (sebagai kurator) sempat membuat saya minder. Dari mana asal-usul kurator di Indonesia? Benarkah tak ada "kurator" di Indonesia sebelum 1990an? Mengapa?

Sebagai praktisi kuratorial, kegiatan membuat pameran telah memberikan saya banyak pelajaran. Tapi pengalaman mengajar (dan belajar) di ITB menuntut saya untuk bisa berpikir lebih analitis, kritis, dan

reflektif. Pada akhirnya saya merasa perlu untuk bisa memahami dunia kekuratoran secara lebih terstruktur dan sistematis, terutama dalam kaitan dengan formasi dan sejarah medan seni rupa di Indonesia. Saya percaya bahwa dunia penelitian akademik memberikan jalan yang terang untuk memenuhi hasrat itu. Ketika mengambil gelar doktor, saya memutuskan untuk meneliti tentang kekuratoran di Indonesia. Kebetulan, saya sudah pernah meneliti topik yang berkaitan dengan pameran sejak mengerjakan skripsi sarjana tentang Biennale Seni Rupa Jakarta IX, lalu tentang Asia Pacific Triennial of Contemporary Art untuk tesis magister.

Singkat cerita, halaman-halaman buku yang akan anda telusuri ini pada dasarnya tersusun berdasarkan laporan penelitian doktoral saya yang selesai pada 2012 lalu. Berdasarkan saran penyunting, saya memang telah melakukan sejumlah penyesuaian (termasuk pengurangan dan tambahan) dalam isi dan strukturnya. Saya sangat menyesal tidak dapat melakukan pemutakhiran atau pembaharuan data-data secara lebih menyeluruh. Tapi yang paling menarik, dalam proses membaca dan menyusun kembali laporan ilmiah ke dalam naskah buku –setelah hampir dua tahun lamanya dokumen ini menganggur, tak terjamah dalam cakram keras komputer—saya justru menemukan persoalan-persoalan baru yang mungkin hanya bisa terjawab melalui penelitian yang lain lagi.

Untuk itu, puji syukur atas rahmat dan ridho Allah SWT. Saya berterimakasih kepada Dewan Kesenian Jakarta atas inisiatif menerbitkan buku ini; kepada Ronny Agustinus, seorang yang punya kecintaan luar biasa pada dunia buku dan penerbitan, atas komentar dan masukannya selama proses penyuntingan; kepada Prof. Setiawan Sabana MFA, Dr. Yustiono, Dr. Yasraf Amir Piliang, yang telah membimbing dengan penuh kesabaran selama studi doktoral saya di ITB; kepada Prof. Dr. I. Bambang Sugiharto, seorang mentor di dalam maupun di luar kelas, juga untuk pengantar buku ini; kepada Sunaryo dan segenap "keluarga besar" di Selasar Sunaryo Art Space, kepada mereka saya berutang begitu banyak atas semua yang saya capai sampai hari ini; kepada orang-orang yang telah "mencemplungkan" saya ke dalam dunia kurator: Asmudjo Jono Irianto, Rizki A. Zaelani, Jim

Supangkat; kepada para narasumber untuk penelitian saya; kepada kolega kurator, pemilik galeri, kolektor, penyalur seni dan seniman di Indonesia yang menjadi inspirasi utama lahirnya buku ini; kepada rekan-rekan staf pengajar di Program Studi Seni Rupa FSRD ITB; kepada para sahabat: Aminudin TH Siregar, Herra Pahlasari, Deden Hendan Durahman, Rifky Effendy, Heru Hikayat, Arin Dwihartanto, Syagini Ratna Wulan, R.E. Hartanto, Ade Darmawan, Hafiz, Farah Wardani, Galeri Soemardja, ruangrupa, IVAA, Rumah Seni Cemeti, S14, PLATFORM3, dan banyak rekan seperjuangan lainnya yang tidak bisa saya sebutkan satu persatu; kepada Cinanti Astria, saya ingin berterima kasih untuk gambar yang ia buat khusus untuk sampul buku ini.

Dengan sungguh-sungguh saya ingin meneladani ucapan Pramoedya Ananta Toer: "Menulis adalah bekerja untuk keabadian." Tapi mohon maaf jika saya belum bisa berbuat lebih banyak dari ini.

Ho Chi Minh City,
DESEMBER 2014

Untuk kedua orang tuaku,
(alm.) Hergiman Rusdi dan Euis Suryani,
sebagai wujud sembah bakti
sekaligus amalan amanah agama dan ilmu yang mereka tanamkan

Untuk istriku, Miranty Dwisaputri
dan anak-anakku, Genara Rambuana Rumi dan Nalini Kaylara Madhani
sebagai balasan atas segenap curahan kasih sayang, pengertian dan pengorbanan

PENDAHULUAN

Yang Berkelindan di Sekitar Pameran

PENULISAN BUKU INI BERANGKAT DARI PENGAMATAN EMPIRIK TERhadap berbagai fenomena dan situasi yang berlangsung dalam medan seni rupa kontemporer. Sepanjang dua dasawarsa terakhir, terjadi berbagai perubahan dan perkembangan yang baru dan khas. Selain bermunculannya idiom-idiom dan wacana estetik baru, terdapat dinamika menarik dalam dunia penyelenggaraan pameran seni rupa yang hendak ditinjau secara sosiologis, terutama hubungan timbal-balik antara: 1) gejala perluasan dan intensifikasi melalui peningkatan jumlah ruang seni, penyelenggaraan pameran, dan produksi karya seni; dengan 2) munculnya aktor-aktor baru yang mengambil peran-peran dalam aktivitas dalam medan seni rupa.

Pada 1990an, fenomena yang banyak diperbicangkan adalah meningkatnya keterlibatan karya-karya seniman Indonesia dalam pameran-pameran reguler regional dan internasional. Menyebut beberapa di antaranya: ARX di Perth (1989–1995); Asia Pacific Triennal di Queensland Art Gallery, Australia (1993–sekarang); Fukuoka Asian Art Triennale (1999–sekarang), dan Yokohama Triennale (2001–sekarang) di Jepang. Selain itu Indonesia juga tampil dalam pameran-pameran besar non-reguler di luar negeri seperti *Traditions and Tensions* (New York, 1996); *New Art from Southeast Asia* (Tokyo, 1992), *Asian Modernism* (Tokyo, 1996), *Awas! Recent Art from Indonesia* (keliling Jerman, Jepang, dan Australia, 2001), dsb. Sebagian penulisan melan-

sir fenomena ini dengan istilah "internasionalisasi", dan sebagian lainnya "globalisasi" seni rupa kontemporer Indonesia.

Di ranah lokal, era 2000an mencatat peningkatan frekuensi pameran seni rupa terutama Jakarta, Bandung, Yogyakarta, dan Bali. Hal itu terindikasi oleh lahirnya ruang-ruang seni baru dalam berbagai bentuknya: galeri, ruang gagas seniman *(artist initiative space)*, museum pribadi, galeri universitas, dll, yang bisa diasumsikan meningkatkan pula frekuensi pameran. Peningkatan yang sangat signifikan terjadi pada 2005 ketika terjadi "biennalisasi" seni rupa Indonesia dengan berlangsungnya empat biennale berskala nasional dan internasional di Jakarta, Yogyakarta, Surabaya, dan Bali. Peningkatan frekuensi pameran pada 2000an didorong juga oleh perkembangan pasar seni rupa. Ledakan *(boom)* seni rupa Cina yang memicu tingginya minat pengoleksian karya-karya seni rupa, mendorong gelombang komersialisasi seni rupa yang baru Indonesia. Bermunculannya sosok-sosok kolektor baru di Indonesia, aktivitas galeri-galeri komersial dan balai lelang yang semakin dominan dengan rekor-rekor harga tertinggi lukisan-lukisan Indonesia yang terjadi susul-menyusul hanyalah sebagian gejala yang mengindikasikan fenomena itu.

Buku ini hendak menyoroti salah satu agen/aktor yang terlibat dalam dinamika penyelenggaraan pameran-pameran seni rupa Indonesia, yakni "kurator". Dalam konteks seni rupa Indonesia, kurator tergolong aktor "baru" jika dibandingkan dengan "kritikus", "kolektor", atau "penyalur seni" *(art dealer)*. Mulai 1990an, dalam publikasi undangan, baliho, dan poster pameran seni rupa kita melihat adanya kecenderungan baru untuk mencantumkan keterangan oleh siapa pameran tersebut dikuratori. Dalam berbagai publikasi, naskah, dan arsip seni rupa Indonesia sebelum 1980an, pencantuman informasi semacam itu tidak pernah dilakukan.

Pada awal 1990an, "kekuratoran" atau "bidang kerja kurasi seni rupa" di Indonesia dikenal secara populer melalui kiprah sosok-sosok seperti Jim Supangkat, Mamannoor, Rizki A. Zaelani, Asmudjo Jono Irianto, Hendro Wiyanto, Amir Sidharta, Asikin Hasan, Suwarno Wisetrotomo, M. Dwi Marianto, Enin Supriyanto, dan Yudhi Soerjoatmodjo. Pada dasawarsa selanjutnya muncul sosok-sosok yang lebih

muda seperti Aminudin TH Siregar, Rifky Effendy, Heru Hikayat, Farah Wardani, Mikke Susanto, Kuss Indarto, Ade Darmawan, Hafiz, Wulandani Dirgantoro, dan Alia Swastika. Munculnya generasi kurator yang lebih muda mengindikasikan bahwa bidang kerja ini semakin mapan. Cara kerja dan pendekatan mereka dalam mengurasi pameran tentu berbeda-beda. Tetapi cakupan kerja mereka masih memiliki kesamaan, antara lain menulis pengantar dalam katalog, *leaflet*, atau *wall text* pameran, merancang dan memajang karya-karya seni di ruang pamer dan memberikan ceramah atau pengantar dalam pembukaan pameran. Meskipun bidang pekerjaan ini boleh jadi sudah lama dilakukan, kehadiran tulisan pengantar yang mengatasnamakan "kurator" dalam sebuah pameran adalah tradisi yang baru muncul pada 1990an di Indonesia.

Di Eropa dan Amerika, kepopuleran peristilahan dan sosok kurator seni rupa juga dimulai pada 1990an (O'Neil, 2011: 13), namun bukan berarti kurator adalah istilah yang sama sekali baru di sana. Di negara-negara yang mengembangkan dengan baik permuseuman seni rupanya, kekuratoran adalah bidang kerja yang vital karena terkait dengan pengoleksian dan pameran di dalam museum, sebagai aktivitas yang diperuntukkan kepada publik. Dibandingkan dengan Indonesia, sejarah kekuratoran di dunia Barat tentu lebih panjang, karena terkait dengan sejarah praktik dan institusi seni rupa yang sudah terbentuk sejak awal abad ke-20.

Sejak 1990an, munculnya kekuratoran seni rupa sebagai wacana baru di Eropa dan Amerika telah mendorong perkembangan-perkembangan institusional dan rintisan pengetahuan yang juga baru. Pada akhir 1990an, program-program pendidikan tinggi dan pelatihan kekuratoran dibuka untuk mengakomodasi kebutuhan akan keprofesian tersebut—Bard College dan apexart di New York, serta De Appel di Amsterdam, untuk menyebut beberapa contoh. Maraknya seminar, diskusi, konferensi, penerbitan tulisan, penelitian dan buku-buku mengenai sejarah dan perkembangan praktik kekuratoran di Barat adalah bukti munculnya proses profesionalisasi baru kekuratoran yang terkait dengan perkembangan praktik seni rupa yang secara spesifik dilabeli "kontemporer" (O'Neil, 2011: 14).

Sedangkan praktik seni rupa di wilayah pascakolonial seperti Indonesia mengalami berbagai perubahan situasi sosial, ekonomi, ideologi, politik, menyusul berakhirnya Perang Dingin (atau pasca 1989). Bukan kebetulan, dalam konteks Indonesia, populernya istilah "kurator" terjadi bersamaan dengan populernya istilah "seni rupa kontemporer". Dalam buku ini, dekade 1990an dilihat sebagai sebuah era penting, suatu masa ketika formasi baru medan seni rupa kontemporer Indonesia terbentuk oleh karena berbagai persentuhan dan irisan-irisan yang tak terhindarkan dengan dinamika globalisasi. Dalam proses globalisasi, apa yang terjadi di medan seni rupa lokal selalu bertaut dengan yang terjadi di luar lokal, dan sebaliknya. Pada dekade berikutnya, arus globalisasi seni rupa kontemporer yang semakin kuat turut mengubah jejaring medan seni rupa Indonesia ke dalam bentuknya yang baru. Kemunculan kurator dalam pembentukan jejaring baru dalam medan seni rupa kontemporer ini adalah tanda-tanda yang harus dicermati dan diteliti dalam kaitan dengan perkembangan masyarakat Indonesia secara menyeluruh.

Praktik seni rupa adalah bagian dari dinamika kehidupan masyarakat Indonesia di era modern, di mana objek-objek seni diproduksi, didistribusikan, dan dikonsumsi secara berbeda dengan masa sebelumnya. Di sini praktik seni akan ditinjau dalam kaitan dengan berbagai proses produksi, distribusi, dan konsumsi secara menyeluruh. Medan seni rupa dilihat sebagai bagian dari sirkuit kebudayaan, yakni sebagai keseluruhan proses yang terdiri dari aspek-aspek representasi, identitas, produksi, konsumsi, dan regulasi (Hall, 1997: 1; Du Gay dkk., 1997). Dalam buku ini, internasionalisasi seni rupa Indonesia, globalisasi seni rupa kontemporer, dan praktik kekuratoran dilihat sebagai fenomena-fenomena yang saling terkait dan membangun suatu wacana yang spesifik pada era 1990an dan 2000an di Indonesia.

Telaah terhadap kurator dan praktik kekuratoran menjadi penting untuk melihat bagaimana karya-karya seni rupa didistribusikan dan diresepsi melalui pameran. Buku ini melihat bahwa dinamika praktik kekuratoran di Indonesia turut berperan penting dalam cara-cara para agen dalam medan seni rupa, dan masyarakat secara lebih luas, memaknai praktik seni rupa. Dalam analisanya, buku ini menggunakan

peristilahan dan konsep kunci diadaptasi dari beberapa disiplin keilmuan sekaligus, yakni sejarah seni rupa (terutama sejarah sosial seni atau *Social History of Art)*, sosiologi, teori institusional seni *(Institutional Theory of Art),* dan kajian budaya *(Cultural Studies).* Pendekatan interdisipliner ini diperlukan sebagai dasar untuk telaah yang luas, mendalam, dan komprehensif, sekaligus menawarkan perspektif baru dalam melihat medan seni rupa di Indonesia.

Masing-masing paradigma keilmuan di atas akan saya uraikan lebih jauh dalam bagian lain bab ini. Sekarang, terlebih dulu saya perlu menjelaskan secara ringkas sejumlah istilah dan konsep kunci yang tampil menonjol di buku ini:

• Medan Seni Rupa

Dengan istilah "medan seni rupa", saya merujuk pada istilah *art world* dalam bahasa Inggris, yang bermakna: "jejaring ekonomi, politik, sosial dan budaya, tempat berlangsungnya mekanisme produksi, permintaan *(demand),* pelestarian, apresiasi, promosi, distribusi, penjualan dan kritisisme (atas) karya-karya seni rupa." Dalam banyak penulisan di Indonesia, istilah "medan seni rupa" banyak digunakan dengan acuan kepada pemikiran Sanento Yuliman, kritikus Indonesia yang pertama kali menggunakan istilah "medan seni lukis" dalam tulisannya, "Boom Seni Lukis, Ke Mana Seni Lukis Kita" (1990). Setelah Sanento, banyak juga penulis dan peneliti Indonesia yang menggunakan istilah "medan sosial seni rupa" untuk merujuk pada *art world.* Akan tetapi, saya berpendapat "medan seni rupa" adalah istilah yang paling relevan. Dengan istilah itu, buku ini ingin menghindari cara pandang yang hanya terbatas pada struktur sosial, dengan pertimbangan bahwa kata "sosial" cenderung identik dengan ranah penelitian ilmu sosial yang seringkali terpatok pada pembentukan struktur individual dan kelompok berdasarkan kategori-kategori sosial (modern) yang stabil. "Medan seni rupa" adalah istilah yang lebih efektif menggambarkan suatu jejaring yang cair, di mana kategori sosial yang baku seperti keprofesian, kelas, dan peran sosial berlaku dinamis. Frase "medan seni rupa" dalam buku ini mencakup berbagai dimensi –sosial, budaya, politik, ekonomi—yang saling beririsan.

• Seni Rupa Kontemporer

Hingga saat ini, istilah "seni rupa kontemporer" masih tetap menyimpan ketakstabilan semantik. Dalam penggunaan sehari-hari, istilah "kontemporer" tidak pernah bisa terhindar dari makna harfiahnya, yakni "saat ini" *(now)*, atau "sezaman" *(occuring in the present time)*. Sebagai seni rupa "sezaman", makna "seni rupa kontemporer" lantas cenderung cair dan terbuka. Ia menggandeng pengertian totalitas dari berbagai macam fenomena artistik yang terjadi hari ini, kemarin, beberapa tahun sampai satu, bahkan dua dekade terakhir. Makna "kontemporer" dalam persepektif ini cenderung meniadakan, atau mengabaikan, dinamika sejarah dan konteks sosial di mana istilah itu dipergunakan. Betapapun terdengar "netral", penggunaan istilah "kontemporer" secara inklusif itu pada akhirnya berpotensi mengaburkan kekhasan suatu praktik seni (misalnya: gaya, medium, idiom) yang lahir oleh karena semangat zaman tertentu.

Sebaliknya, betapapun beragam, ada kecenderungan dominan untuk menggunakan istilah "kontemporer" dalam logika sejarah, yakni sebagai suatu kategori yang menandai suatu keadaan "setelah" *(post-, aftermath)*. Dalam kerangka semacam itu, maka penggunaan istilah "kontemporer" sebagai pengganti dari "modern" secara historis sesungguhnya tidak hanya mengindikasikan hasrat untuk terus-menerus menjadi relevan dengan kenyataan-kenyataan "sezaman", tapi juga untuk mengidentifikasi suatu praktik seni yang berbeda dengan "yang modern" (Smith, 2009: 1). Di negara-negara berbahasa Inggris, istilah seni rupa kontemporer digunakan untuk mengidentifikasi praktik seni rupa yang muncul sejak Perang Dunia II, sekurang-kurangnya pada era 1950an hingga sekarang. Era itu ditandai oleh kemunculan gerakan Pop Art yang menerobos batasan-batasan paradigma Modernisme.

Kendati tidak menolak makna literer istilah kontemporer yang "netral" (tidak terikat oleh suatu gaya maupun kecenderungan artistik), saya memilih menggunakan "seni rupa kontemporer" sebagai batasan praktik yang terikat oleh mekanisme produksi, distribusi, dan konsumsi yang spesifik di dalam "medannya". Meski demikian, dalam pengertian yang "netral" ini seni rupa kontemporer yang dimaksud bukanlah suatu kategori yang merupakan kelanjutan linier dari

Modernisme, terutama Modernisme-Tinggi *(High Modernism)*. Alih-alih, ia dipahami sebagai manifestasi dari semangat zaman di mana prinsip-prinsip tersebut dianggap tak lagi dominan. Dalam paparan selanjutnya akan ditinjau bagaimana seni rupa kontemporer adalah konsekuensi dari perubahan situasi global pasca Perang Dingin dan berkembangnya posmodernisme sebagai gugus teoretik "alternatif" dari Modernisme.

• Kekuratoran Seni Rupa

Secara tradisional, profesi kurator seni rupa sangat identik dengan keberadaan museum sebagai lembaga yang mengoleksi objek-objek artistik, historis, dan saintifik, untuk dipajang, diteliti, dan dipelihara demi kepentingan publiknya. Kurator seni rupa bertanggung jawab sebagai mediator antara kebutuhan dan kepentingan museum seni rupa atau lembaga-lembaga terkait, pemerintah (jika itu adalah museum pemerintah), para cendekiawan museum, dengan publik secara luas. Tugas utama kurator, selain mencari dan menetapkan koleksi, riset dan penulisan, adalah menyelenggarakan pameran berkala. Di beberapa museum besar yang dibiayai pemerintah, para kurator berperan sebagai pelayan masyarakat, yang menetapkan kebijakan-kebijakan yang penting melalui pameran dan pengoleksian, pendek kata: sebagai pemelihara kekayaan kebudayaan nasional dalam arti luas.

Berdasarkan ikatannya dengan institusi, praktik kekuratoran terbagi dua: independen dan institusional. Seorang kurator yang bekerja di sebuah institusi seperti museum atau galeri memiliki pola kerja yang terikat dengan visi, tujuan umum, dan karakter institusi tersebut. Sementara kurator lepas atau "independen" bekerja lebih bebas, tidak lagi bergantung pada kebijakan museum atau galeri-galeri besar. Dalam buku ini praktik kekuratoran seni rupa mencakup kedua tipologi kurator di atas. Melalui studi terhadap agen-agen kuratorial dan kasus-kasus pameran, akan dilihat sejauh mana kedua jenis praktik tersebut memiliki perbedaan dan kesamaan.

Dalam medan seni rupa, kurator adalah aktor atau agen yang memainkan peran spesifik, yakni –sekurang-kurangnya—sebagai mediator yang menjembatani karya seni dan seniman dengan publik. Salah

satu bidang kerja yang sangat fundamental dalam praktik kekuratoran adalah penyelenggaraan pameran, di mana ia dapat bertindak sebagai perumus konsep, penyeleksi seniman maupun karya, tata-letak dalam ruang, penulis pengantar, dlsb. Dalam berbagai kasus, kurator dapat melakukan salah satu ataupun banyak pekerjaan tersebut sekaligus.

Praktik kekuratoran tidak seharusnya dilihat sebagai tindak mediasi melalui penyelenggaraan suatu kegiatan belaka, melainkan menjadi salah satu bagian penting dalam mekanisme validasi atau pengesahan. Mekanisme ini pada kenyataannya dapat memunculkan implikasi sosial, misalnya pada dikenalnya seorang seniman, diterimanya karya-karya dan kehadiran sang seniman dalam sejarah, atau bahkan pada populernya sebuah kecenderungan atau gaya artistik di kalangan masyarakat luas. Mengikuti Pierre Bourdieu (Webb dkk., 2002: 152), saya memandang bahwa sebuah artefak, objek, atau penanda menjadi "sah" disebut karya seni rupa bukan hanya karena kualitas-kualitas intrinsik yang dimilikinya, melainkan karena proses "penahbisan" *(consecration)* yang berlangsung dalam sebuah medan.

Pameran seni rupa bukanlah simpul yang semata-mata berelasi dengan estetika dan sejarah seni rupa, tapi juga persoalan-persoalan kebudayaan yang lebih luas. Sebuah pameran selalu merupakan representasi sistem yang memproduksi makna-makna melalui bahasa dan objek-objek yang dipajang. Buku ini memandang penting untuk menelaah bagaimana proses validasi itu berlangsung dalam medan yang spesifik, yakni Indonesia. Dengan demikian praktik kekuratoran, termasuk melalui tata-cara pameran, dikaji di buku ini sebagai suatu diskursus tentang "kekuasaan".

• Kekuasaan

Dalam kajian budaya *(cultural studies)*, diskursus "kekuasaan" atau "kuasa" *(power)* dipahami sebagai suatu kekuatan yang melaluinya seseorang atau sekelompok individu dapat mencapai tujuan dan kepentingannya dengan melawan kehendak orang lain. Konsep Michel Foucault tentang kekuasaan telah memberi pengaruh kuat pada penelitian-penelitian kajian budaya yang berhubungan dengan berbagai karakter "disiplin" modern. Proses pendisiplinan pada akhirnya menghasilkan

subjek-subjek melalui pengelompokan dan penamaan mereka secara hierarkis, melalui melalui rasionalitas efisiensi, produktivitas, dan normalisasi.

Dalam kajian budaya, kekuasaan dilihat sebagai kekuatan yang termanifestasikan dalam bahasa, alat, artefak, praktik sosial, ruang, dlsb. Foucault menekankan konsep kekuasaan yang produktif, dan memungkinkan kekuasaan untuk beredar melalui semua tingkat masyarakat dan di dalam semua hubungan sosial. Ia menyamakan sirkulasi kekuasaan melalui masyarakat dengan sistem kapiler yang tak berpusat. Menurutnya semua jenis pengetahuan terlibat dengan kekuasaan dalam hubungan yang erat dan tak terpisahkan dalam membentuk rezim kekuasaan dan disiplin.

Pierre Bourdieu juga mempersoalkan kekuasaan melalui istilah "kuasa simbolik" *(symbolic power)* yakni sebagai kekuatan yang tak terlihat, namun dapat mengonstruksi realitas. Namun agak berbeda dengan posisi Foucault, Bourdieu lebih mempersoalkan "siapa yang memegang kekuasaan?", "bagaimana mereka memperolehnya?", dan "bagaimana kekuasaan digunakan?" Sehingga kekuasaan dalam pengertian ini hanya dapat termanifestasikan melalui keterlibatan para agen, baik sebagai objek maupun subjek kekuasaan (Bourdieu, 1989). Kekuasaan simbolik berdampak pada keterpecahan atau fragmentasi kelas, hierarki, dan menyebabkan munculnya perbedaan posisi sosial. Melalui pandangan Bourdieu, praktik kekuratoran dan relasi kuasa dalam medan seni rupa akan dipetakan berdasarkan kategori-kategori modal yang dimiliki oleh individu, sekelompok agen atau kelas.

• Globalisasi

Globalisasi boleh jadi merupakan salah satu bidang studi akademik yang paling diminati di berbagai belahan dunia saat ini. Dirintis oleh para ekonom dan ilmuwan sosial, studi globalisasi muncul oleh karena menguatnya sistem ekonomi global yang berpijak pada ekspansi kapitalisme Barat, dan secara konkret terkait dengan munculnya perusahaan-perusahaan transnasional dan proliferasi pasar yang secara teratur melintasi batas-batas negara-bangsa. Salah satu paradoks globalisasi adalah bahwa ia pertama kali dikembangkan sehubungan dengan

perluasan negara-bangsa, dan menganggap bahwa ekonomi negara-bangsa dapat memfasilitasi pengembangan sistem ekonomi dunia. Namun, munculnya korporasi multinasional, dan kemudian, internet, telah mengubah sistem produksi, distribusi dan konsumsi barang, jasa, serta arus pengetahuan.

Dalam proses globalisasi, kategori-kategori tradisional dalam ilmu sosial seperti "Barat", "Timur", "Negara Ketiga", "lokal", "otonomi", "kebudayaan asli" ataupun "asing" menjadi konsep-konsep yang harus ditinjau terus-menerus. Para kritikus globalisasi menganggap bahwa negara-bangsa sedang dirusak oleh kekuatan transnasional yang mengancam arus kekuatan tradisional untuk menentukan budaya dan nasib mereka sendiri. Sementara para pendukung globalisasi percaya bahwa arus baru itu akan menciptakan kesetaraan dan keadilan global dalam berbagai aspek kehidupan. Tinjauan terhadap globalisasi dewasa ini banyak dilakukan baik secara kritis maupun afirmatif terhadap berbagai fenomena kebudayaan abad ke-21, ketika arus pengetahuan menyebar secara acak dan menimbulkan dampak-dampak tak terduga.

Seni rupa kontemporer Indonesia adalah bagian tak terpisahkan dari arus kebudayaan global. Hal ini sangat nyata jika kita cermati, misalnya, bagaimana "seni rupa kontemporer" menjadi lazim digunakan dan diperbincangkan –sebagai istilah maupun konsep—menyusul populernya istilah tersebut di negara-negara berbahasa Inggris. Bukti konkret lainnya adalah ketika karya-karya seni rupa kontemporer menjadi komoditas global yang dipertukarkan secara internasional. Studi Globalisasi juga mengembangkan kajian antara hubungan ekonomi, budaya, komoditas dan perilaku sosial, dan dengan asumsi bahwa sistem pertukaran komoditas juga merupakan sistem pertukaran budaya.

KEKURATORAN DAN PAMERAN SEBAGAI "TEKS"

Dalam sebuah pameran seni rupa selalu terdapat jalinan berbagai kepentingan yang hadir dalam medan seni rupa. Pameran adalah situs di mana karya seni, seniman, institusi (galeri, museum, ruang gagas seniman, dll), patron, pemerintah kurator, kritikus, kolektor, perantara seni, balai lelang, publik, dll dapat "bertemu" dalam satu ruang yang

sama, tanpa perlu niscaya benar-benar bertatap muka. Di dalam sebuah pameran, di mana kerja kekuratoran menjadi vital, selalu terdapat pertarungan berbagai kuasa dan kepentingan (yang terlihat maupun tidak). Interaksi antar agen dalam sebuah pameran tidak seharusnya dilihat semata-mata dari hubungan-hubungan fungsional dan komplementer di antara mereka, melainkan sebagai representasi kuasa tertentu dalam medan seni rupa.

Kehadiran karya seni dalam sebuah pameran adalah syarat utama suatu praktik kekuratoran. Oleh karena merupakan bagian yang tak terpisahkan dengan pameran, karya seni juga menjadi sub-objek yang ditelaah dalam buku ini. Namun berbeda dengan penelitian-penelitian sejarah seni rupa atau estetik yang menekankan telaah atau penggalian nilai-nilai estetik, karya seni dalam konteks penelitian ini dijadikan jalan masuk untuk membicarakan performa kuratorial tertentu. Maka dengan itu, pameran-pameran seni rupa dalam buku ini juga ditinjau sebagai "teks" yang diproduksi oleh para agen kekuratoran.

Sejak 1990an, pameran-pameran seni rupa kontemporer di Indonesia diselenggarakan dengan beragam motif. Para penyelenggara atau organisasi yang terlibat di dalamnya juga bermacam-macam. Ada berbagai faktor spesifik yang mendorong situasi di mana pola penyelenggaran pameran seni rupa di Indonesia masih terpusat di kota-kota besar di Jawa (Jakarta, Bandung, Semarang, Yogyakarta dan Surabaya) dan Bali (Denpasar, Ubud, Seminyak dan sekitarnya). Buku ini, selain bermaksud mengulas faktor-faktor tersebut dalam kaitan dengan praktik kekuratoran, juga akan menggunakan pameran sebagai kasus yang ditelaah dalam kaitan dengan relasi kuasa yang beroperasi dalam medan seni rupa.

Ulasan terhadap sebuah pameran tidak dapat dilepaskan dari studi atas "ruang" tempat ia hadir. Ruang pamer seni rupa modern dalam berbagai bentuknya menempati kategori ruang yang spesifik dalam sistem sosial masyarakat modern. Dalam sudut pandang spasial-fungsional ia memang merupakan tempat diselenggarakannya pameran, suatu lokasi di mana mediasi seni dimungkinkan melalui pajangan objek-objek. Saya memandang ruang seni sebagai entitas yang memberikan konteks spesifik pada karya seni, pameran, dan praktik

GAMBAR P.1 Bagan irisan objek-objek dan arah kajian

kekuratoran, terutama dalam kaitan dengan kepentingan-kepentingan agen di dalam medan seni rupa. Tipologi ruang pamer akan disinggung sejauh ia berhubungan dengan tipologi praktik kekuratoran yang menjadi objek studi utama dalam buku ini.

PARADIGMA TEORETIK

Pada penghujung abad ke-20, pemikiran-pemikiran Arthur C. Danto dan George Dickie tentang medan seni rupa telah dirumuskan sebagai "Teori Institusional Seni" atau *Institutional Theory of Art.* Teori ini berfokus pada bagaimana nilai dan fungsi seni diproduksi melalui relasi-relasi sosial dalam masyarakat (van Maanen, 2009: 9; Carroll: 235). Kemunculannya merupakan reaksi terhadap kesulitan yang dihadapi ketika mencoba untuk memahami karya seni sebagai artefak dengan ciri khas tertentu yang dihasilkan oleh aktivitas unik seniman dan wacana seni rupa yang esoterik. Alih-alih berfokus pada penciptaan atau produksi seni, para teoretikus Institusional menekankan pentingnya hubungan antara produksi, distribusi, dan konsumsi sebagai mata rantai yang tak terpisahkan dalam memahami seni.

Teori Institusional Seni dibutuhkan dalam menganalisa kekuratoran, karena memungkinkan hasil telaah yang menjauhi sifat-sifat ter-

tutup, eksklusif, monolitik, dan kaku dalam memandang eksistensi karya seni dan pameran dalam medan seni rupa. Dalam bukunya *How to Study Art World* (2009), Hans van Maanen mengelaborasi bagaimana teori ini dirumuskan oleh para pemikir ilmu sosial/sosiolog dan filosof yang telah mengkaji seluk-beluk organisasi dunia seni. Mereka meyakini pemahaman tentang fungsi organisasi-organisasi ini sangat vital untuk memahami seni dalam konteks kebudayaan. Teori ini relevan untuk mengetahui bagaimana medan seni rupa pada akhirnya adalah suatu unit yang berfungsi mempertahankan atau memelihara terus menerus nilai-nilai seni dalam masyarakat (van Maanen, 2009: 9). Melalui teori-teori ini dapat dilihat bagaimana kurator terlibat dalam proses pemeliharaan nilai-nilai itu.

Praktik kekuratoran seni rupa dapat didekati dengan berbagai disiplin keilmuan yang bersentuhan langsung dengan praktik seni, salah satunya adalah sejarah seni rupa. Secara tradisional, sejarah seni rupa berurusan dengan objek-objek atau karya seni rupa, melalui identifikasi bentuk-bentuk dan kualitas formal, asal-muasal dan perkembangan periodisasi secara kronologis, kategorisasi gaya, tafsir makna, teknik, kecakapan tangan, material, dsb. Sekurang-kurangnya sejak awal 1980an, perhatian utama sejarah seni rupa mengalami pergeseran seiring dengan perkembangan teori-teori kebudayaan mutakhir (Leung dan Kocur, 2006: 1). Sebut saja misalnya feminisme, psikoanalisa, pascakolonialisme, pascastrukturalisme, teori *queer,* semiotika, dll. Dalam *The New Art History* (2004), Jonathan Harris menandai bahwa sejak akhir 1970an telah muncul model telaah baru melalui penulisan-penulisan sejarah seni rupa yang memanfaatkan teori-teori Marxis dalam menganalisa hubungan-hubungan sosial dan ideologis antara praktik dan karya-karya seni rupa dengan aspek-aspek institusional seni (Harris, 2004: 7).

Saya mengadopsi model telaah yang telah dilakukan oleh para sejarawan sosial seni *(social historian of art)* dalam mengulas relasi antara praktik seni dengan masyarakat. Adalah sejarawan Arnold Hauser yang telah memberikan kontribusi besar pada sejarah sosial seni sebagai bidang kajian yang melihat praktik penciptaan para seniman sebagai konsekuensi dari kondisi-kondisi sosial di mana karya seni dicipta-

kan. Hauser menganggap bahwa setiap karya seni merupakan jejak dari suatu masa yang unik dan tak mungkin berulang. Keberadaan suatu karya seni selalu menggambarkan posisi individu-individu dan hubungan-hubungan sosial, sehingga penilaian terhadapnya muncul sebagai konsekuensi dari posisi sosial dalam suatu periodisasi sejarah tertentu (Hauser, 1968: 77). Hauser mengibaratkan absennya sejarah sosial sebagai faktor yang memungkinkan masyarakat menikmati seni bagai penonton sepak bola, yang hanya menonton keindahan gerakan bola dan para pemainnya, namun tanpa memahami aturan main yang berlaku, dan bagaimana strategi yang diterapkan sebuah tim dapat membantu mereka menjadi pemenang.

Sejarawan lain, T.J. Clark mengajukan pendekatan "radikal" terhadap sejarah seni rupa dalam artikelnya "The Conditions of Artistic Creation" (1974), dengan menyatakan bahwa sejarah seni rupa telah menjadi stagnan dan perlu untuk ditemukan kembali. Pendekatan Clark pada dasarnya melawan Formalisme yang menganggap bahwa studi terhadap karya seni adalah hal terpenting yang harus dilakukan oleh seorang sejarawan. Senada dengan Hauser, ia menganggap tanpa sejarah sosial, karya seni menjadi kehilangan makna dan berhenti sebagai tontonan tanpa pesan. Bagi Clark, tugas seorang sejarawan adalah untuk selalu meragukan keuniversalan suatu pendekatan sejarah: apakah pertanyaan-pertanyaan dalam studi sejarah dapat berlaku universal untuk semua jenis praktik seni di mana pun pada setiap masa? Ataukah hanya berlaku untuk konteks ruang dan waktu yang spesifik? Sejarah sosial memungkinkan pertanyaan-pertanyaan tentang peran para individu atau agen "ditemukan" dan dituliskan ulang terus-menerus secara baru.

Sejarah sosial seni sangat penting untuk melihat praktik kekuratoran seni rupa, terutama karena penyelenggaraan pameran-pameran juga berkontribusi pada penulisan narasi sejarah. Dana Arnold menganggap pameran adalah salah satu cara untuk mempresentasikan sejarah (Arnold, 2004: 54-59). Studi terhadap sebuah pameran memungkinkan tersingkapnya keterlibatan kurator dalam proses menjadikan karya-karya yang dipamerkan tersebut "penting", "bernilai", atau kanon dalam sejarah. Selain kurator, keterlibatan faktor-faktor pen-

KEMENTERIAN RISET, TEKNOLOGI DAN PENDIDIKAN TINGGI UPT. PERPUSTAKAAN

dukung atau patron seni –negara maupun partikelir—dalam penciptaan karya seni, penyelenggaran sebuah pameran dan pengoleksian adalah salah satu topik yang juga sering dibahas dalam penulisan sejarah sosial seni.

Telaah buku ini juga mengadopsi beberapa konsep yang telah banyak digunakan dalam khazanah sosiologi sebagai disiplin ilmu yang berupaya memahami kompleksitas masyarakat modern. Kebudayaan dan seni rupa modern termasuk aktivitas masyarakat yang menjadi perhatian dalam sosiologi, karena dalam masyarakat modern seni menjadi otonom dan dari lembaga keagamaan dan politik, seperti gereja dan negara, yang sebelumnya mengendalikan produksi dan konsumsi seni di Barat (Tanner, 2003: 1-3). Para sosiolog seni telah mengembangkan berbagai model telaah, dari mulai empirik hingga hermeneutik, dari observasi lapangan hingga analisis teks, artefak dan simbol.

Pada abad ke-20, berbagai telaah dalam sosiologi seni telah melahirkan berbagai paradigma pemikiran. Di lapangan kebudayaan, sosiologi berurusan dengan ihwal asal-muasal *(inception)* aktivitas manusia, dan bagaimana aktivitas tersebut terlembagakan dalam masyarakat modern (Long, 1997: 2). Kebudayaan dianggap sebagai faktor krusial dalam perubahan sosial, baik dalam penjelasan tentang patahan dari tradisi menuju modernitas, tumbuhnya bentuk kehidupan sosial yang baru dan pemahaman-pemahaman baru masyarakat tentang suatu praktik kebudayaan, dan lain sebagainya.

Telaah sosiologi seni memungkinkan pembahasan tentang seni rupa dari "luar" paradigma seni rupa itu sendiri, misalnya untuk melihat peran individu, kelompok, lembaga, dan otoritas seni dalam kaitan dengan sistem pengetahuan dan ideologi. Ini dibutuhkan untuk mengungkap, misalnya, bagaimana nilai-nilai esoterik yang telah menjadi niscaya dalam medan seni rupa, seperti "otonomi seni" dan "seniman sebagai jenius" dikonstruksi oleh kebutuhan-kebutuhan akan legitimasi. Dalam konteks buku ini, akan dilihat bagaimana medan seni rupa didominasi oleh kepentingan pasar yang tidak teregulasi oleh pemerintah, dlsb. Kekuratoran seni rupa di Indonesia sebagai praktik sosial dalam masyarakat modern adalah bagian tak terpisahkan dari

79/631/SL/15

mekanisme yang kapitalistik itu.

Seperti saya singgung sebelumnya, seni rupa kontemporer Indonesia 1990an adalah praktik yang terkait erat dengan internasionalisasi /globalisasi. Oleh karena itu buku ini juga berpijak pada telaah-telaah sosiologis terhadap fenomena globalisasi. Seni rupa kontemporer adalah salah satu fenomena yang paling jelas dari globalisasi budaya. Populernya istilah "seni rupa kontemporer" di Indonesia, bersama dengan berbagai definisi dan cakupan praktiknya, bukanlah fenomena yang terpisah dengan perkembangan wacana seni rupa di luar Indonesia pada 1990an. Meningkatnya keterlibatan seniman-seniman Indonesia dan munculnya sosok kurator Indonesia dalam pameran-pameran seni rupa berskala internasional yang mengusung label "kontemporer" pada 1990an adalah indikasi bagaimana konstruksi, artikulasi, dan penyebaran makna praktik seni rupa mengalami intensifikasi, ekspansi, dan interdependensi secara internasional.

Dalam wacana globalisasi budaya, salah satu topik yang sering mengemuka adalah bagaimana proses intensifikasi dan ekspansi itu menghasilkan kesamaan maupun perbedaan. Charlotte Bydler dalam *Global Art World* (2004) menengarai munculnya biennale di berbagai belahan dunia sepanjang 1980an dan 1990an sebagai salah satu "industri" seni rupa global yang mampu menyatukan berbagai kawasan, jejaring sosial dan kebudayaan. Kurator adalah agen yang berperan penting dalam forum-forum internasional itu. Telaah terhadap pameran-pameran yang mereka lakukan dapat menjadi jalan masuk untuk melihat sejauh mana praktik kekuratoran berdampak pada homogenitas maupun heterogenitas praktik seni rupa.

Studi kritis terhadap globalisasi dan seni rupa dibutuhkan karena perkembangan medan seni rupa dan masyarakat abad ke-21 membuat agen, institusi, dan praktik penciptaan karya seni dapat diposisikan sebagai elemen-elemen yang beroperasi di bawah satu sistem global, yang berpotensi menyembunyikan kuasa atau kepentingan segelintir pihak. Sebaliknya pula, pandangan afirmatif dan optimistik memandang globalisasi sebagai mekanisme tanpa pusat, sehingga hubungan antara aktor dominan dan yang terdominasi tidak pernah bersifat satu arah dan hierarkis. Saskia Sassen, misalnya, pernah mensinyalir bagai-

mana teknologi informasi dan komunikasi dewasa ini memungkinkan berbagai aktor politik lokal untuk masuk arena internasional yang sebelumnya sangat eksklusif untuk komunitas resmi negara bangsa (Sassen, 2007: 190). Dewasa ini, akses pada informasi global, terutama melalui internet, menjadikan medan seni rupa sebagai arena kontestasi kuasa yang semakin terbuka.

KONTEKS INDONESIA DAN HALUAN PEMBAHASAN

Meskipun fenomena kekuratoran seni rupa di Indonesia mulai populer pada era yang kurang lebih sama dengan wilayah-wilayah lain, tentunya ia tumbuh dan berkembang dengan dinamika praktik, latar sosiokultural, dan sejarah seni rupa tersendiri yang berbeda dengan negara-negara lainnya. Kekhasan praktik kekuratoran di Indonesia pada era yang berbeda-beda inilah yang penting untuk ditemukan dan ditelaah kembali. Dalam dua dasawarsa terakhir, berbagai wacana, regulasi, nilai, aturan, individu, komunitas dan institusi seni rupa Indonesia secara dinamis bertemu dan berinteraksi dengan berbagai gejala perubahan sosial, ekonomi dan budaya yang berbeda dengan masa sebelumnya. Jika kita memandang medan seni rupa kontemporer sebagai jaringan sosial, ekonomi, politik dan budaya, maka telaah terhadap praktik kekuratoran seni rupa dapat dijadikan jalan masuk untuk memetakan relasi-relasi kuasa yang dominan pada suatu masa.

Patrick D. Flores menandai era 1990an sebagai era yang penting dalam sejarah praktik kekuratoran antara Indonesia dan Thailand (Flores, 2008: 22). Dinamika kekuratoran dan medan seni rupa di Indonesia pada era tersebut (sampai 2000an) adalah representasi dari dinamika relasi kuasa politik maupun ekonomi yang menunjukkan hubungan timbal balik dan multifaset antara dampak sistemik globalisasi pada skala lokal di satu pihak, dan respons medan seni rupa lokal terhadap dampak-dampak itu di pihak yang lain. Dalam dua dasawarsa terakhir, proses timbal balik itu berlangsung kontinu, lebih intens, lebih responsif, tapi sekaligus lebih acak dibandingkan dengan masa-masa sebelumnya.

Flores (2008: 36) menyematkan Jim Supangkat sebagai sosok pen-

ting dalam sejarah kemunculan kurator di Indonesia pada 1990an. Meskipun pernah menjabat sebagai kurator atau konsultan di institusi-institusi yang berbeda, karier kekuratoran Supangkat cenderung tidak terikat pada suatu institusi tertentu. Sebelum berkerja sebagai kurator, Supangkat adalah seniman eksponen Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia yang dianggap penting dalam sejarah. Ia juga pernah aktif sebagai kritikus untuk sejumlah media massa di Indonesia. Selama berkarier sebagai kurator, ia telah menangani sejumlah pameran besar seni rupa Indonesia di dalam maupun luar negeri. Selain terlibat dalam pameran-pameran besar berskala internasional yang mengikutsertakan seniman-seniman Indonesia, ia juga aktif mengkuratori pameran-pameran di galeri-galeri swasta berbagai kota di Indonesia.

Demikian halnya dengan kurator-kurator seni rupa di Indonesia generasi selanjutnya. Sebagian besar dari mereka memosisikan diri sebagai "kurator independen" yang bisa secara bebas bekerjasama dengan pihak mana pun, baik seniman, lembaga-lembaga kebudayaan asing, galeri komersial, ruang-ruang seni alternatif, balai lelang, perantara seni dan pemerintah. Sementara itu, kurator yang aktif dan terikat pada suatu institusi seperti galeri atau museum seni rupa di Indonesia jumlahnya bisa dihitung dengan jari. Ini hanyalah salah satu fakta yang membuktikan bahwa praktik kekuratoran dan medan seni rupa di Indonesia memiliki dinamikanya tersendiri.

Dengan latar itu, buku ini hendak menjawab sejumlah pertanyaan, antara lain: Bagaimana awal mula kekuratoran dipraktikkan dalam medan seni rupa Indonesia? Mengapa ia muncul? Bagaimana polanya? Dan bagaimana dinamika perubahannya di Indonesia selama dua dasawarsa terakhir? Bagaimana praktik kekuratoran dilihat dalam kaitan dengan relasi-relasi kuasa yang dominan dalam medan seni rupa kontemporer sejak 1990an?

Dalam Bab Pertama, akan dijabarkan terlebih dahulu posisi teoretik yang diacu oleh buku ini melalui tinjauan terhadap pemikiran Arthur Danto dan George Dickie tentang kondisi institusional seni. Bagian ini juga akan memetakan teori-teori tentang medan seni rupa seperti pernah diajukan oleh Howard Becker, Paul DiMaggio, dan Pierre Bourdieu. Riwayat pemikiran dan konsep-konsep Bourdieu

mendapatkan porsi yang cukup banyak mengingat relevansinya dengan topik "kekuasaan" dan "medan".

Bab Kedua merupakan tinjauan terhadap medan seni rupa kontemporer sebagai konteks sosiokultural yang mengurung praktik kekuratoran. Bagian ini berupaya mendedahkan "seni rupa kontemporer" sebagai salah satu wacana dalam sejarah seni rupa dan estetika, melalui perdebatan yang berkembang antara sejumlah teoretikus, kritikus, dan sejarawan tentang batasan-batasan definitif praktik tersebut. Kaitan "seni rupa kontemporer" dengan konsep-konsep pascamodernisme menjadi salah satu sampel wacana untuk mengidentifikasi praktik dan karya-karya yang tercakup dalam pameran-pameran. Kaitan antara perkembangan medan seni rupa dengan proses globalisasi dipaparkan untuk menelaah praktik seni rupa kontemporer sebagai manifestasi gejala kebudayaan mutakhir.

Bab Ketiga membahas secara spesifik kekuratoran seni rupa. Perspektif sejarah dominan digunakan dalam membahas perkembangan kekuratoran dan ruang seni di medan-medan seni rupa tertentu seperti Amerika Serikat dan Eropa. Penjelasan tentang sejumlah kurator yang merintis kekuratoran "independen", beserta pameran-pameran yang mereka hasilkan, dimaksudkan untuk memperjelas tipologi umum praktik kekuratoran berdasarkan lingkup kerja para kurator. Ringkas kata, bab ini berupaya mengelaborasi *raison d'etre* dari praktik kekuratoran secara filosofis maupun praktis.

Telaah terhadap objek utama buku ini akan diulas dalam Bab Keempat yang berupaya memetakan sejarah praktik kekuratoran di Indonesia melalui keberadaan ruang dan pameran seni rupa sejak masa pra-kemerdekaan. Tinjauan terhadap medan seni rupa Indonesia sejak 1990an hingga 2000an ditekankan pada identifikasi "seni rupa kontemporer" sebagai manifestasi globalisasi. Untuk memetakan relasi kuasa, terutama melalui konsep Bourdieu tentang "modal", bagian ini juga menjelaskan interaksi kurator dengan agen-agen lain dalam medan seni rupa. Perubahan pola-pola penyelenggaraan pameran setelah populernya kurator di Indonesia pada 1990an dan komersialisasi dan fenomena ledakan pasar seni rupa pada 2000an di Indonesia, menunjukkan pergeseran orientasi praktik kuratorial, dan munculnya pola

baru dalam medan seni rupa kontemporer Indonesia.

Bab Kelima memaparkan studi dan analisa terhadap kasus-kasus yang mencakup pameran dan ruang seni yang melibatkan kurator sebagai agen di dalamnya. Fokus utama diberikan kepada pemetaan relasi kuasa antar aktor, terutama kurator, seniman, publik pameran dan kolektor atau patron. Dua kasus yang akan ditelaah secara khusus dalam buku ini adalah pameran Biennale Seni Rupa Jakarta IX (1993) dan CP Biennale Urban/Culture (2005). Demikianlah penulisan buku ini berupaya merintis suatu kajian baru yang berfokus pada kekuratoran dan pameran seni rupa di Indonesia.

BAB 1

Medan Seni Rupa dalam Teori

MEDAN SENI RUPA BUKANLAH POKOK-SOAL BARU YANG DITELAAH oleh para peneliti seni. Sejak bertumbuhnya struktur sosial masyarakat yang baru sebagai konsekuensi dari modernitas, para sejarawan, filosof, dan sosiolog di dunia Barat telah memusatkan perhatian mereka pada perkembangan praktik dan pranata-pranata baru seni. Menyusul perubahan-perubahan sosial yang menandai kemunculan masyarakat modern pada akhir abad ke-19, dan evolusi praktik seni rupa yang semakin lepas dari campur tangan institusi agama dan politik pada awal abad ke-20, sejumlah cendekiawan telah merintis kajian-kajian baru yang berpusat pada perubahan-perubahan tersebut. Bagian ini menghimpun sejumlah teori dan konsep dari beberapa tradisi pemikiran yang relevan dengan medan seni rupa, terutama filsafat seni, sejarah (sosial) seni rupa, sosiologi seni dan kajian budaya.

OTONOMI SENI MENURUT ADORNO

Seperti terjadi dalam bidang-bidang kehidupan modern lainnya seperti politik dan ekonomi, praktik kebudayaan mengalami proses otonomisasi melalui spesialisasi dan institusionalisasi pengetahuan. Prinsip otonomi dalam kebudayaan modern pada dasarnya mengandaikan kebebasan bertindak dari berbagai kontrol ekonomi, politik, dan agama dalam masyarakat. Semenjak masa Renesans, munculnya Humanisme

dan rasionalisme, dan tumbuhnya kaum borjuis dan kelas menengah baru di Eropa pada pertengahan abad ke-19 –yang merebut kekuasaan politik dan ekonomi dari kaum bangsawan—berperan dalam proses otonomisasi seni. Karena dilepaskan dari konteks sosial dan religiusnya, aktivitas artistik berangsur-angsur mengalami pemisahan dengan kehidupan keseharian masyarakat kebanyakan.

Salah satu filosof yang merumuskan teori otonomi dalam seni adalah Theodor Adorno. Bagi Adorno, otonomi seni –secara spesifik ia merujuk seni rupa, sastra dan musik—memang diandaikan dapat hadir dalam suatu situasi sosial. Tapi seni yang dimaksud di sini adalah ekspresi yang tidak memiliki fungsi sosial seperti "seni" dalam era pramodern: "Sejauh fungsi sosial dapat disematkan pada karya seni, ia adalah fungsi yang tak memiliki fungsi" (Adorno,1997: 227). Dengan kata lain, seni yang otonom adalah praktik yang tak melayani praktik lain di luar dirinya sendiri. Adorno berpendapat bahwa proses otonomi seni adalah suatu keniscayaan dalam sejarah (Hamilton, 2012).

Dengan mengelaborasi pemikiran-pemikiran Immanuel Kant tentang otonomi keindahan, dan Marx tentang fetisisme komoditas, Adorno sampai pada pemikiran bahwa proses otonomi seni dan komodifikasi berdiri dalam posisi dialektik: Keduanya saling mengandaikan satu sama lain. Pemikiran ini tercermin pada teorinya tentang pembagian dua kebudayaan: "tinggi" dan "massa". Adorno membedakan "modernisme-tinggi" yang otonom dengan terminologi "kebudayaan massa" *(mass culture),* yakni bentuk-bentuk seni dan kebudayaan pada umumnya yang bersifat murahan, dikotori oleh cengkeraman komersialisasi dan sistem komoditas, ditekan oleh sifat tontonan massal yang fasis (Huyssen, 1986:viii).

Bagi Adorno, komodifikasi adalah penafsiran kapitalisme yang keliru atas cita-cita emansipasi Pencerahan melalui rasionalitas. Dalam perkembangan selanjutnya, posisi Adorno sebagai kritikus penjaga kemurnian nilai-nilai estetika Pencerahan kelak diperkuat dalam pemikiran Clement Greenberg, yang menekankan independensi penilaian estetis terhadap sebuah objek seni: Bahwa seni seharusnya lepas dari segala macam kepentingan. Bagi Greenberg, penilaian (estetis) tidak seharusnya berkaitan dengan moral tertentu karena demikianlah otonomi seni menurut estetika Kant tentang "seni untuk seni".

Teoretikus Peter Bürger yang mengelaborasi teori dialektika antara otonomi dan komodifikasi seni menengarai adanya kontradiksi dalam penjelasan Adorno. Jika otonomi seni didefinisikan sebagai independensi seni dari masyarakat, maka ada beberapa jalan yang berbeda-beda untuk memahami konsep tersebut. Pembacaan Bürger terhadap Adorno sangat menarik karena ia membandingkannya dengan sejarah kemunculan sosok "seniman" pada masa Renesans. Dengan menggunakan pendekatan materialis, Bürger mengelaborasi bagaimana konsep otonomi dalam seni modern sebetulnya berakar pada perubahan sistem ekonomi, seperti yang pernah terjadi dalam masyarakat feodal pada masa Renesans. Ia membandingkan proses otonomisasi seni dengan penolakan para seniman istana terhadap label "ketukangan" yang disematkan pada karya-karya mereka (Bürger, 1984:36). Secara teoretis, adalah kaum bangsawan istana yang "mengangkat derajat" karya-karya mereka dengan memberinya status (sosial) yang baru, yakni properti intelektual.

Bagi Bürger, konsep otonomi seni Adorno, yang notabene identik dengan konteks "masa modern", adalah upaya pemberian validasi pada seni borjuis sebagai patron seni baru yang menggantikan kaum bangsawan. Seni otonom –yang "tanpa fungsi"—pada dasarnya menggambarkan kemunculan seni baru yang berfungsi melayani kebutuhan intelektual kaum borjuis, dan utamanya untuk membuktikan kekuasaan mereka. Praktik seni borjuis yang ia maksud di sini memang berbeda dengan seni istana atau seni "sakral" pada masa pra-Renesans. Namun ia memandang bahwa perubahan status seni pada abad ke-19 tetap tidak dapat melepaskan diri dari institusi sosial yang mendorong kemunculannya. Dari kritik Bürger kita mendapatkan gambaran kontradiksi konsep otonomi dalam seni modern yang dikemukakan Adorno. Seni yang melayani diri sendiri ini pada akhirnya menyebabkan keterpisahan dengan "praksis kehidupan" *(praxis of life)* (Bürger, 1984: 38-48).

Dalam *Adorno and the Autonomy of Art* (2012), Andy Hamilton, menawarkan elaborasi lain tentang dialektika antara otonomi dan komoditas. Hamilton melihat Adorno sebagai pewaris tradisi Kantian,

yang mengembangkan konsep "seni untuk seni" *(art's for art's sake)* melalui interpretasi sosiologis, yakni melalui penegasan pentingnya estetisisme atau keindahan dalam kehidupan manusia. Namun Hamilton juga menganggap bahwa pada dasarnya dukungan Adorno pada cita-cita Pencerahan telah melewati "saringan" tafsir dialektika Marxian tentang komoditas dalam masyarakat industri. Adorno memang menyadari bahwa seni otonom tidak dapat memenuhi tujuan sosial seperti yang disediakan oleh seni pre-otonom (pre-Renesans). Seni otonom memang dapat menjadi komoditas, tapi ia tetap harus dilihat sebagai upaya memurnikan tujuan-tujuan kritis, yakni untuk menyingkap kebenaran *(truth-content)* dari penciptaan seni.

Konsep otonomi dan komoditas tidak berada dalam dikotomi biner, melainkan berada dalam posisi dialektik, bersifat timbal-balik, dinamis dan mutualistis. Bagai dua sisi dari keping mata uang yang sama, proses otonomisasi seni berlangsung secara bersamaan dengan komodifikasi. Ketika para seniman tak lagi bekerja untuk gereja maupun istana, maka penciptaan seni terbebas dari nilai-nilai yang ditentukan oleh patron dan oleh karena itu menjadi otonom. Tapi pada saat yang sama, kelahiran seni otonom juga tak mungkin terbebas dari komodifikasi, karena ia bergantung pada kaum borjuis yang mengonsumsinya. Sebagai Marxian, Adorno menyadari bahwa dalam masyarakat industri, prinsip pertukaran tetaplah penting dalam menentukan relasi sosial. Namun dengan konsep tersebut ia telah melepaskan beban seni semata-mata sebagai sebagai refleksi sosial, seperti yang dipahami dalam Marxisme klasik.

Otonomi dalam seni rupa modern pada akhirnya mendorong kepercayaan pada gagasan tentang pencarian kebaruan yang terus-menerus, sebagai manifestasi kemajuan yang linier dan progresif. Dalam pembahasan selanjutnya kita akan melihat bagaimana "seni yang tak berfungsi" itu pada praktiknya selalu rentan terhadap eksploitasi kapitalisme. Oleh para sosiolog, konsep otonomi seni Adornian justru menjadi pokok-soal yang didefinisikan ulang melalui kajian tentang relasi-relasi sosial dalam medan seni rupa. Satu hal yang pasti, hanya melalui konsep otonomi seni kita bisa membicarakan awal mula dari pelembagaan seni, yakni ketika praktik seni, teori/pengetahuan/

wacana para pelaku yang berkepentingan diikat oleh suatu kepentingan yang sama secara sistematik, yakni menciptakan regulasi, sistem, dan makna tentang praktik seni.

TEORI-TEORI MEDAN SENI RUPA

Praktik seni rupa modern di Barat tumbuh berkembang bersama dengan perubahan-perubahan sosial dan perjalanan sejarah masyarakatnya: Revolusi Perancis, Revolusi Industri, Perang Dunia I dan II, untuk menyebut beberapa saja di antaranya. Pada pertengahan abad ke-20, seni rupa di Amerika dan Eropa telah bertransformasi menjadi disiplin yang sangat khusus dengan berbagai eksperimentasi dan pembaharuan praktik yang terus menerus. Seni rupa modern terlembagakan melalui disiplin akademik di sekolah-sekolah tinggi, munculnya sistem keprofesian (seniman, kritikus, sejarawan, dll.), patron lembaga maupun perorangan, seperti kolektor pribadi maupun pemerintah, lembaga-lembaga seperti galeri dan museum, dsb. Selain proses "pencanggihan" dengan lahirnya karya-karya baru, berbagai wacana, pemikiran, interaksi di antara individu dan kelompok di dalam lingkaran seni rupa modern yang "otonom" itu telah berkembang pesat, dan oleh karena itu menuntut cara-cara pengkajian tersendiri.

Setidaknya, pada abad ke-20, dinamika dunia seni rupa turut disoroti oleh sosiologi dan filsafat seni. Dengan kekhasan pendekatan masing-masing, kedua disiplin keilmuan ini berupaya untuk mendefinisikan seni dalam masyarakat. Sebagai reaksi terhadap kesulitan yang dihadapi ketika mencoba memahami karya seni sebagai artefak dengan ciri khas tertentu yang diproduksi oleh seniman, para sosiolog dan filosof memberikan penekanan yang berbeda. Filsafat secara umum berkonsentrasi pada perumusan teori, konsep, dan nilai-nilai "intrinsik" yang memungkinkan praktik seni dipahami secara sistematik. Sementara sosiologi cenderung melihat seni sebagai fenomena sosial, tak ubahnya aktivitas-aktivitas masyarakat lain pada umumnya, misalnya dengan melihat seni sebagai konsekuensi dari peran individu, kemunculan otoritas, perkembangan identitas personal dan kelompok, serta pengetahuan dan ideologi dalam masyarakat modern.

Dalam bukunya, *How to Study Art World* (2009), Hans van Maanen menelaah secara sistematis berbagai pemikiran penting tentang medan seni rupa. Buku ini menggabungkan berbagai pendekatan filosofis dan sosiologis, serta memaparkan teori-teori penting dari beberapa pemikir dengan latar belakang yang berbeda-beda seperti Arthur Danto, George Dickie, Howard Becker, Paul DiMaggio, Pierre Bourdieu, Bruno Latour, Natalie Heinich, dan Niklas Luhmann. Pemikiran masing-masing tokoh tersebut dikupas dengan memaparkan singkat genealogi dan keterkaitannya dengan teori-teori pendahulu mereka, pokok-pokok penting sekaligus kekurangan dari masing-masingnya, dialektika gagasan, dan yang paling penting, persamaan dan perbedaan yang tersirat di antara mereka dalam menelaah medan seni rupa. Buku tersebut membuktikan bahwa telaah interdisipliner terhadap sistem praktis dan teoretis seni rupa sangat dibutuhkan untuk mengetahui bagaimana medan seni rupa menjadi pelayan untuk menegakkan fungsi seni dalam masyarakat.

Studi van Maanen memberi kontribusi penting yang dapat digunakan dalam menentukan dasar-dasar perangkat analisis kritis terhadap medan seni rupa. Salah satu yang terpenting adalah caranya yang komprehensif dalam memandang praktik produksi, distribusi, dan resepsi seni. Bagi van Maanen, perbedaan dalam masing-masing aspek itu tidak hanya akan menentukan perbedaan dalam cara-cara seni dimaknai, tetapi juga menggarisbawahi perbedaan-perbedaan fungsi seni di wilayah-wilayah sosial yang berbeda. Seperti ditulisnya: "perbedaan fungsi seni di berbagai negara akan bergantung pada perbedaan organisasi produksi, distribusi dan resepsinya" (van Maanen, 2009: 11).

Arthur Danto, George Dickie, dan Teori Institusional Seni

Teori Institusional Seni *(Institutional Theory of Art)* berkembang dan mulai hangat dibicarakan pada awal 1970an sebagai teori yang berhubungan dengan cara-cara mendefinisikan seni (Graves, 2010). Mengidentifikasi seni, terutama dalam konteks kebudayaan modern, menjadi masalah yang mendesak, antara lain karena tak lagi ada satu pemahaman tentang seni yang implisit dan siap pakai. Didorong oleh otonomi seni dan semangat avant-gardisme, praktik seni rupa seolah-olah

hadir justru untuk terus-menerus mempersoalkan dan menguji kembali konvensi-konvensi yang ada. Pembaharuan dan serangan terhadap konvensi-konvensi seni yang dilakukan oleh para avant-gardist hingga pertengahan abad ke-20, dan pluralisme yang didorong oleh terbentuknya geografi baru seni rupa global pasca Perang Dingin, membuat seni modern tak lagi didominasi oleh referensi tunggal, misalnya Barat, dan membuat pendefinisian seni berpotensi menjadi semakin relatif.

Teori Institusional Seni lahir dari filsafat seni abad ke-20 yang dirintis oleh Arthur Danto dan George Dickie (Van Maanen, 2009; Carrol, 2004; Graves, 2010). Danto mungkin bukan filosof yang pertama kali merumuskan teori ini secara sistematik, tapi ia berjasa dalam menemukan problematik yang mendasarinya melalui terminologi *"art-world"* dalam artikelnya "The Artworld" (1964)—kita bisa menyebut Danto sebagai proto-institutionalis (van Maanen, 2009: 20). Sementara Dickie adalah filosof yang mendedikasikan hampir seluruh pemikiran dan karya tulisnya pada pengembangan teori-teori tersebut.

Dari perjumpaannya dengan *Brillo Box* (1964) karya Andy Warhol di Stable Gallery, New York, pada 1964, Danto tiba pada kesimpulan bahwa segala sesuatu yang dapat mengubah benda-benda menjadi sebuah karya seni bukanlah apa yang tampak pada karya itu sendiri. *Brillo Box* Warhol adalah replika sebuah kemasan kotak sabun bermerk Brillo. Karena apa yang tampak pada karya itu tak berbeda dengan benda-benda keseharian biasa, Danto menganggap bahwa berbagai kualitas estetik/artistik yang tampak pada karya itu sesungguhnya tidak dapat mendefinisikan apa itu "seni". Lalu, apakah semua benda yang diletakkan di dalam galeri dapat serta merta menjadi seni? Secara analitis Danto menggunakan kasus kotak Brillo ini untuk sebuah pertanyaan filosofis yang lebih besar: Apa yang menyebabkan suatu karya seni dapat disebut seni? Inilah pertanyaan Danto yang menjadi landasan bagi berkembangnya Teori Institusional Seni.

> "Yang pada akhirnya membedakan kotak sabun Brillo dan karya seni terdiri dari kotak Brillo itu pastilah teori tertentu dari seni. Adalah teori seni tersebut yang menyeretnya ke dalam dunia seni, dan menjaganya dari peleburan kembali ke dalam dunia benda-benda nyata." (Danto, 1964: 41)

Inti pernyataan Danto adalah bahwa kotak Brillo sebagai karya seni memiliki sesuatu untuk dinyatakan, yakni segala sesuatu yang bukan secara murni pengulangan dari kotak Brillo yang sesungguhnya. Ia mengajukan tawaran filosofis untuk beralih dari gagasan yang dianut banyak orang selama ini bahwa karya seni pastilah khas dalam tampilan visual. Pada akhirnya, menurut Danto, yang membuat benda-benda itu menjadi seni adalah posisi mereka dalam konteks (sejarah), atau dengan kata lain, posisi mereka dalam *artworld* atau medan seni. Tulisnya: "Untuk melihat sesuatu sebagai seni, kita membutuhkan sesuatu yang tak terjangkau oleh mata—sebuah suasana teori artistik, pengetahuan tentang sejarah seni: sebuah dunia seni." (Danto, 1964: 41).

Simpul-simpul pemikiran Danto dapat diringkas menjadi beberapa diktum sebagai berikut: "Sesuatu adalah karya seni jika dan hanya jika (i) memiliki subjek (ii) tentang yang ia proyeksi dalam sikap atau sudut pandang (gaya) (iii) dengan cara-cara elipsis yang retorik (biasanya metaforik), sehingga melibatkan partisipasi pelihatnya dalam mengisi bagian-bagian yang tak terjelaskan, dan (v) di mana karya tersebut, berserta penafsiran tentangnya memerlukan konteks sejarah." Dalam diktum (v), Danto menegaskan pengetahuan (sejarah, teori, filsafat) sebagai prasyarat, sehingga definisi seni menjadi institusional, karena mengandaikan adanya relasi-relasi pengetahuan atau atmosfer teoretik yang dibutuhkan untuk menentukan suatu objek dapat hadir dan dilihat sebagai karya seni.

Seperti dikemukakan van Maanen (2009:17-18) George Dickie memulai perumusan dasar-dasar teorinya dalam *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (1974) melalui diktum yang senada dengan Danto, yakni: "sebuah artefak, yang mana satu atau beberapa orang yang bertindak atas nama medan seni rupa *(artworld),* memberikannya status sebagai kandidat untuk diapresiasi." Melalui karya yang menjelaskan teorinya secara lebih sistematis, *The Art Circle: A Theory of Art* (1984), Dickie merevisi diktum itu menjadi lima definisi tentang seniman dan seni yang saling berkaitan:

> "(1) Seniman adalah orang yang terlibat dan memahami ihwal penciptaan sebuah karya seni. (2) Karya seni adalah sejenis artefak yang diciptakan untuk disajikan kepada publik medan seni rupa. (3) Publik adalah sekumpulan orang yang dalam derajat pemahaman tertentu siap memahami objek yang disajikan kepada mereka. (4) Medan seni rupa adalah totalitas dari semua sistem dunia seni rupa. (5) Sistem medan seni rupa merupakan kerangka kerja untuk penyajian sebuah karya seni oleh seorang seniman kepada publik seni rupa."

Perlu dicatat bahwa perkembangan seni rupa era 1950an dan 1960an adalah faktor penting yang melatarbelakangi pemikiran Danto tentang medan seni rupa dan kelembagaan seni. Sementara Dickie menekankan bahwa teori-teorinya tidak muncul dari intervensi Danto (van Maanen, 2009: 19). Dickie adalah filosof yang terus menerus mengembangkan teori ini secara sistematis. Ia bahkan cukup kritis terhadap argumentasi Danto dengan menganggap bahwa "suasana teori artistik" yang disyaratkan dalam teori Danto bukanlah situasi yang ada pada setiap zaman.

Ada dua perbedaan penting antara pendekatan institusional Dickie dengan pandangan Danto. *Pertama,* Danto hanya mencari satu atau dua kondisi yang diperlukan untuk sebuah objek menjadi seni, yakni bahwa objek itu harus berhubungan dengan konteks sejarah untuk menghadirkan suatu pernyataan. Sedangkan teori Institusional Seni menurut Dickie merupakan "usaha eksplisit untuk memberikan kondisi yang diperlukan dan memadai kepada suatu objek untuk menjadi seni" (1984: 25). *Kedua,* dalam teori Danto, latar belakang karya seni yang digunakan untuk menjelaskan teorinya memang mengandung kondisi historis seni tertentu. Sementara dalam teori Dickie, latar belakang itu adalah "struktur yang dipenuhi oleh seseorang dalam berbagai perannya terlibat dalam praktik yang telah dikembangkan melalui sejarah" (1984: 26). Jika dalam Teori Danto batas antara seni dan representasi/*aboutness* menjadi penting, Dickie menganggap perbedaan antara seni dan non-senilah yang lebih penting.

Secara umum teori Dickie dapat diringkas ke dalam dua pokok sebagai berikut:

1. Keartefakan *(artifactuality)*

Hampir seluruh argumentasi Dickie dalam teori institusionalnya ada-

lah respons, elaborasi, sekaligus kritik terhadap pemikiran pakar estetika Morris Weitz (van Maanen, 2009; Caroll, 2004; Graves, 2010; Earler, 2006). Pada 1958, Weitz menyatakan bahwa seni tidak memiliki karakteristik yang esensial dan unik. Tidak ada sifat-sifat yang memadai dan ciri-ciri yang cukup untuk mendefinisikan seni, dan untuk membedakannya dengan fenomena lainnya, sehingga seni pada prinsipnya tidak dapat didefinisikan.

Teori kelembagaan seni sepenuhnya dirumuskan berdasarkan klasifikasi makna dari objek yang disebut karya seni. Sebagaimana ditegaskan Dickie, ini adalah respons terhadap Weitz yang menyimpulkan bahwa karya seni tidak perlu berbentuk artefak, benda, atau ucapan-ucapan yang dibuat oleh manusia, tetapi bahwa benda alam yang unik dapat dianggap seni juga. Bagian terhalus dari kayu atau batu dapat dilihat sebagai seni, hanya karena penampilan luar biasa, sehingga membuatnya seindah seni. Di dalam tulisan-tulisan yang lebih mutakhir, Dickie melihat bahwa klaim "ini adalah seni" dapat saja berdasarkan prinsip kemiripan *(resemblance)*. Pengertian yang ketiga ini membuka kemungkinan rancunya seni dengan pemalsuan karya seni, hasil kegiatan non-manusia (misalnya, hewan), dan benda-benda alam.

Dickie mencoba mencegah kebingungan tersebut dengan pertama-tama membuat pembedaan antara klaim-klaim "ini adalah seni", dan menetapkan klasifikasi sebagai satu-satunya tindakan yang dapat mendefinisikan seni. Artinya, tindakan "pemberian status" *(conferring)* pada sebuah artefak menjadi sangat penting, dan pada akhirnya menegaskan keserupaan pandangan Dickie dengan pemikiran Danto (van Maanen, 2009: 24).

2. Kerangka pemahaman esensial

> "Teori institusional menempatkan karya seni dalam kerangka pemahaman yang kompleks, di mana seorang seniman, dalam proses penciptaan seni, memainkan peran kultural yang telah berkembang secara historis, untuk publik tertentu." (Dickie, 1984: 66)

Dickie mengajukan pertanyaan retorik apakah seni dapat diciptakan secara independen atau bebas dari kerangka kerja tertentu. Untuk

menjawabnya, ia membuat perumpamaan seseorang yang tak peduli dengan konsep seni, lalu mencoba membuat artefak yang mengandung representasi. Kesimpulannya, ketika "ia [pencipta] tak memiliki struktur pemahaman yang memadai untuk objek yang ia buat, untuk dipahami sebagai seni" maka objek tersebut bukanlah seni, karena "makna kerangka kerja yang memungkinkan sebuah kreasi menjadi seni telah ada sepanjang teorisasi seni" (1984: 55-64).

Pentingnya "kerangka pemahaman" adalah poin terpenting dalam teori Dickie. Ia menambahkan bahwa selain seniman dan karya seni, masyarakat atau publik memiliki peran dalam kerangka pemahaman ini. Dickie menekankan peran penonton/publik sebagai entitas yang sangat penting untuk pembentukan kerangka pemahaman yang ia maksud, bahwa "semua anggota mereka [medan seni rupa] harus menyadari kenyataan bahwa 'apa yang disajikan kepada mereka adalah seni' dan harus memiliki kemampuan dan kepekaan tertentu yang memungkinkan seseorang dapat melihat dan memahami jenis seni yang disajikan" (1984: 72).

Dickie menambahkan bahwa dalam berbagai konteks masyarakat, peran seniman dan publik seringkali diaktifkan melalui jenis "peran ketiga" yang diisi oleh para mediator, seperti kurator, pemilik galeri, manajer seniman, perantara seni, dan kritikus. Ia menekankan bahwa peran ketiga itu tidaklah mesti berhubungan dengan individu atau sekelompok orang di dalam organisasi formal tertentu, melainkan peran-peran di luar seniman dan publik yang diambil oleh orang-orang yang bekerja di medan seni, sehingga menurutnya: "Medan seni rupa terdiri dari berbagai totalitas peran [...] dengan peran seniman dan publik sebagai intinya" (1984: 74).

Sampai di sini terlihat Dickie memberi penekanan pada sistem dalam medan seni rupa yang memerlukan pemahaman untuk bertindak berdasarkan konvensi. Akan tetapi, seperti kata van Maanen, Dickie hanya berbicara mengenai konvensi dalam arti yang sangat umum (2009: 27). Ia memang membuat perbedaan antara aturan konvensional dan non-konvensional –seperti dalam penjelasannya tentang artefak—tetapi tidak menyediakan penjelasan lebih rinci bagaimana konvensi itu dapat berubah dan dipahami oleh para pelakunya.

Teori Dickie memang tidak menyediakan perangkat berpikir yang menjelaskan tentang fungsi seni dalam masyarakat; tidak juga mendukung upaya untuk mengetahui bagaimana sistem dalam medan seni rupa dapat membuat seni, seniman, dan karya seni berfungsi dalam masyarakat. Namun demikian, signifikansinya adalah bahwa Dickie mampu membuat perbedaan yang jelas antara cara berpikir institusional dan fungsional dalam memandang seni. Filsafat Dickie menjadi penting untuk para sosiolog seni yang mencoba untuk menemukan fungsi seni dan medan seni rupa. Pemahaman tentang perbedaan antara kedua cara berpikir itu akan membuka kemungkinan untuk menyelidiki hubungan di antara keduanya. Selain itu, ada dua elemen lain dari pendekatan Dickie yang penting dan tak terbantahkan. *Pertama,* konsepnya mengenai peran dan aturan, yang menjelaskan pentingnya konvensi dalam mengoperasikan sistem dalam medan seni rupa; *kedua,* penekanan pada peran penting publik sebagai "penerima" atau pihak yang telah mengetahui cara-cara memahami seni. Demikianlah teori institusional mengalihkan fokus bahasan kepada penerimaan seni, ketimbang aspek-aspek produksi yang menjadi fokus dalam estetika.

Howard Becker dan Pendekatan Interaksionisme Simbolik

Pada 1982, sosiolog Howard S. Becker menerbitkan *Art Worlds,* buku hasil studinya tentang medan seni rupa yang memiliki cakupan lebih luas ketimbang karya-karya Danto dan Dickie. Becker tidak berfokus pada "medan seni rupa" secara khusus, melainkan hanya menggunakannya sebagai sampel untuk membicarakan dunia kreatif secara umum. Sebagai karya investigasi sosiologis, buku ini memandang seni pertama-tama sebagai tindakan kolektif (van Maanen, 2009: 31).

Studi Becker menurut Van Maanen tidak menghasilkan konstruksi teoretis yang spesifik, selain mengharuskan kita mempelajari medan seni dari sudut pandang interaksi simbolik (2009: 31). Perhatian Becker lebih difokuskan pada metodologi sosiologis, tetapi tidak menawarkan pertahanan teoretis untuk posisi metodologis itu dari pendekatan-pendekatan yang lebih mutakhir seperti strukturalisme, institusionalisme, konstruktivisme, atau dekonstruktivisme. Meskipun demikian, Becker juga menghubungkan secara eksplisit metodenya dengan pendekatan

institusionalis pada masanya, terutama pandangan-pandangan Dickie dalam *Art and the Aesthetics: An Institutional Analysis* (1974). Dalam bab "Aesthetics, Aestheticians and Critics", Becker memperjelas posisinya di hadapan kaum institusionalis:

> "Para filosof cenderung mengemukakan pendapat dari contoh-contoh hipotetis, dan 'medan seni rupa' yang dimaksud oleh Dickie dan Danto tidak memiliki contoh-contoh konkret di dalam kerangka yang mereka jelaskan, [melainkan] hanya apa yang minimal diperlukan untuk menjelaskan apa yang ingin mereka jelaskan (...) Tak satupun dari mereka yang terlibat dalam diskusi ini mengembangkan kerumitan konsepsi yang secara organisasional diperlukan untuk memahami medan seni rupa seperti dalam buku ini, meskipun deskripsi saya tidak sepenuhnya bertentangan dengan argumen mereka." (Becker, 1982: 149-150)

Pertanyaan pertama Becker –mengacu pada definisi lama Dickie tentang seni—adalah: "Siapa yang bisa memberikan status kandidat apresiasi pada suatu objek, lalu meratifikasinya sebagai seni?" (Becker, 1982: 149-150; van Maanen, 2009: 31). Dan jawabannya adalah bahwa meskipun orang-orang yang terlibat jarang sekali bersepakat tentang siapa yang paling berhak berbicara atas nama medan seni rupa, hak itu dijalankan oleh mereka yang diakui oleh peserta lain melalui jejaring kerjasama. Di sini Becker memberikan kontribusi penting pada pandangan Dickie, yaitu pemahaman tentang medan seni rupa sebagai kegiatan kerjasama dan jejaring di antara individu-individu di dalamnya. Hal ini juga berarti bahwa status "seni" yang disematkan pada sebuah objek akan bergantung pada konsensus yang sering tidak stabil di antara elemen dalam medan seni rupa.

Seperti ditengarai oleh van Maanen (2009: 33), pendekatan Becker dipengaruhi oleh mazhab interaksi simbolik, yaitu suatu tradisi dalam sosiologi yang menekankan pola komunikasi, interpretasi, dan penyesuaian antarindividu. Mazhab ini menekankan bagaimana respons yang muncul pada tataran individu atau kelompok selalu mengacu pada aksi atau stimulasi yang dikonstruksi dalam pola-pola sosial. Penganut mazhab ini berpendapat bahwa interaksi yang intens dan peleburan komunikasi dalam kegiatan sehari-hari diperlukan untuk me-

mahami arti tindakan dan situasi. Interaksi tidak bisa sepenuhnya terbebaskan dari komitmen nilai. Pendekatan interaksi simbolik berorientasi pada tingkat mikro, dan berfokus pada interaksi antar manusia dalam situasi tertentu. Dalam penjelasan van Maanen, definisi medan seni rupa yang dikemukakan Becker pada dasarnya menggunakan logika yang serupa dengan Dickie, dalam arti merefleksikan analisis yang merupakan sistematisasi teori sosiologi seni, ketimbang eksplorasi terhadap gagasan tentang medan seni rupa (2009: 34). Becker menulis:

> "Saya menggunakan istilah *[art world]* medan seni rupa [...] untuk menunjukkan jejaring para pelaku yang, aktivitas kerjasamanya berlangsung melalui pengetahuan tentang cara-cara konvensional mereka dalam melakukan sesuatu, dan menghasilkan jenis karya seni yang diakui dalam medan seni rupa." (Becker, 1982: x)

Dua konsep utama Becker dalam mengidentifikasi medan seni rupa adalah: 1) aktivitas kerjasama atau kolektif; 2) konvensi. Ringkasnya, sebagai berikut:

1. Medan seni rupa sebagai aktivitas kerjasama kolektif

Salah satu yang khas dalam pendekatan Becker adalah caranya mempersamakan medan seni rupa dengan dunia kreatif lainnya seperti musik, teater, desain, sastra, dan film. Kekhasan lainnya adalah bahwa bagi Becker, para aktor/agen/pelaku dalam medan (seni rupa) itu menempati posisi yang sama pentingnya. Dalam penjelasannya, tak ada hierarki yang menempatkan salah satu pelaku sebagai faktor yang paling dominan. Ini menyebabkan cara pandang Becker terlalu berfokus pada fungsi formal atau praktis, dan tidak memberikan ruang pada pembicaraan tentang situasi-situasi di wilayah-wilayah sosial yang spesifik di mana fungsi-fungsi itu tidak berlaku, atau dijalankan oleh aktor-aktor yang sama, sehingga terdapat ketidakseimbangan atau hegemoni oleh satu atau lebih pihak/aktor/kelompok.

Becker membagi aktivitas-aktivitas di dalamnya ke dalam tujuh jenis atau tahapan secara berurutan (van Maanen, 2009: 35-36). *Pertama,* satu orang atau lebih "pencetus" harus mengembangkan ide tentang jenis pekerjaan dan bentuknya. *Kedua,* gagasan –baik itu naskah

film, sketsa, komposisi atau desain patung—harus dieksekusi. *Ketiga,* untuk beberapa jenis pekerjaan tertentu, selalu terdapat kebutuhan material dan peralatan, seperti cat, kamera atau alat musik yang harus diproduksi. *Keempat,* kegiatan-kegiatan yang telah disebutkan di atas tentu memakan waktu, dan juga uang, yang harus diatasi oleh pencetus dengan cara mendistribusikan karya mereka kepada khalayak dengan imbalan berbentuk pembayaran. *Kelima,* untuk mengembangkan gagasan, eksekusi, dan untuk mendistribusikan hasil kerja, pelaku membutuhkan berbagai kegiatan pendukung, seperti misalnya penyuntingan dan penyalinan (naskah drama atau film), pembingkaian lukisan, dll. Kegiatan-kegiatan keempat dan kelima berada dalam wilayah produksi dan distribusi, namun memerlukan lebih banyak pelaku yang bekerja dengan sistem yang berbeda dengan para pencetus/seniman.

Dua jenis kegiatan terakhir yang secara praktis tidak berhubungan langsung dengan praktik produksi adalah: *keenam,* yaitu aktivitas responsi dan apresiasi. Becker menganggap bahwa karya seni harus dipresentasikan berdasarkan tujuan-tujuan penciptaan atau produksi, dengan kata lain bahwa objek akan berfungsi, dan dapat diklaim, sebagai karya seni sejauh ia dapat direspons dan diapresiasi. Yang terakhir, dan pada akhirnya menjadi tanggung jawab semua pelaku dalam medan, adalah kegiatan *ketujuh,* yakni penciptaan dan pemeliharaan tujuan-tujuan dasar. Di titik ini, kita dapat menangkap bahwa Becker sedang membicarakan "atmosfer teori artistik" yang disebut Danto. Namun di sisi lain, paparannya tentang aktivitas kerjasama ini justru kontraproduktif, atau sekurang-kurangnya mengecilkan fungsi estetisisme yang dibayangkan dalam konsep seni otonom ala Adorno.

2. Konvensi-konvensi

> "[...] konvensi menyediakan basis yang digunakan oleh para partisipan dalam medan seni rupa untuk bertindak bersama secara efisien dan menghasilkan karya-karya yang mencirikan medan tersebut." (Becker, 1982: 42)

Konvensi memainkan peran hakiki dalam menciptakan aktivitas (kerjasama) kolektif. Ia berperan, misalnya, dalam menentukan gagasan,

material, medium, gaya dan idiom artistik apa yang harus digeluti oleh seorang pencetus untuk terlibat dan eksis di dalam medan. Pada tataran praktis, konvensi menjadi regulasi yang mengatur hubungan antara pencetus dengan distributor, dan pencetus dengan publik secara lebih luas. Akan tetapi, seperti dijelaskan sebelumnya –melalui aktivitas keempat—Becker menganggap bahwa wilayah distribusi harus ada karena hanya melaluinyalah seorang seniman dapat memperoleh pendapatan (finansial), lalu dapat diapresiasi oleh publiknya. Gagasan ini tentu bertolak belakang dengan prinsip estetisisme yang melihat "kekaryaan" sebagai aspek terpenting. Sistem distribusi yang dimaksud Becker tentunya dipengaruhi oleh pandangan ekonomi yang melihat esensi dari aktivitas sosial melalui bentuk-bentuk organisasional yang tertata, seperti ditemukan dalam masyarakat industri maju. Penekanan pada distribusi adalah salah satu sumbangan terbesar teori Becker dalam sosiologi seni (Van Maanen, 2009: 43).

Dalam teori Becker, penjelasan mengenai konvensi mencakup aspek artistik dan non-artistik (sosial) (Becker, 1982: 41-48). Artinya, selain berperan dalam cara-cara para pelaku medan seni bertindak dalam kapasitasnya masing-masing, konvensi juga berguna untuk mengetahui peran pelaku lain dan kerjasama yang harus terjadi di dalam medan tersebut. Pemahaman tentang konvensi ini mendefinisikan proses lanjutan yang terjadi di luar medan, dan menentukan pengetahuan apa yang dibutuhkan oleh seseorang untuk dapat terlibat di dalamnya. Becker mencontohkan pengetahuan mengenai sejarah, karakteristik suatu medium, gaya dan idiom yang berkembang dalam periodisasi sejarah tersebut, pengetahuan terhadap karya-karya sezaman, dan bagaimana merespons secara kognitif maupun intelektual terhadap pengetahuan tersebut (Becker, 1984: 48).

Paparan Becker tentang konvensi sarat dengan contoh-contoh konkret. Konvensi, disebutnya, juga mengacu pada proses standarisasi, yakni pembentukan kesepakatan tertentu di antara para pelaku dalam medan seni. Standarisasi dipengaruhi oleh faktor-faktor ekstra-estetik, salah satunya: ekonomi. Ia contohkan: "Ketika suatu konvensi diterima begitu saja, [yaitu] ketika orang-orang yang terlibat melakukan hal yang sama, pemahaman yang membentuk konvensi dapat terwujudkan

dalam perlengkapan *[equipment]* yang permanen. Keberadaan perlengkapan permanen itu memungkinkan tata-cara konvensional dalam melakukan sesuatu menjadi berkelanjutan, karena perubahan konvensi akan memakan biaya yang mahal." (1982: 57).

Salah satu aspek penting dari analisis Becker adalah ketika para pelaku di dalamnya menarik batas antara apa yang menjadi karakteristik khas dalam medan seni itu, dan apa yang tidak. Medan seni selalu mencoba mencari tahu apa itu seni dan apa yang bukan, siapa yang bisa menjadi seniman dan siapa yang tidak. Becker menyatakan bahwa dengan cara mengamati bagaimana medan seni meregulasi dirinya sendiri, kita dapat memahami apa yang terjadi di dalamnya.

Van Maanen menengarai bahwa pendekatan Becker mengandung keterbatasan teoretis pada hubungan antara karakter inti dari aktivitas seniman dan konsep kooperativitas. Bagi Becker, tindak-tanduk para pelaku selalu ada di bawah pengaruh konstruksi (sosial) masyarakat dan medan seni, sehingga ia menolak memberikan posisi yang khusus kepada seniman, atau para pelaku yang lain, dan alih-alih lebih banyak berbicara mengenai interaksi dan kerjasama yang mereka lakukan. Becker lebih suka menyematkan status yang sama pada semua pelaku dalam medan seni. Masalah ini tidak dapat diselesaikan tanpa menggunakan konsep-konsep teoretis dari aktivitas artistik, dan tanpa menengok pada filsafat seni (van Maanen, 2009: 42). Meskipun demikian, tidak berarti bahwa buku Becker tidak berkontribusi pada upaya untuk memahami medan seni dan fungsi seni dalam masyarakat. *Art Worlds* adalah studi rintisan yang telah menyingkap begitu banyak hal tentang kegiatan-kegiatan dalam medan seni, yang pada akhirnya menyingkap hubungan-hubungan di antara para pelakunya. Studi Becker memberikan gambaran yang sangat nyata dari apa yang sedang terjadi di dalam lingkaran sosial itu.

Teori Institusional Baru DiMaggio dan Powell

Van Maanen menganggap berbagai kekurangan dalam teori Becker dilengkapi oleh pendekatan "institusionalisme baru". Seperti disinggung sebelumnya, konsep Becker yang mementingkan aspek interaksi dan kerjasama kolektif berpotensi mengaburkan peran aktor/agen, sehing-

ga memunculkan kesulitan untuk menentukan, misalnya, siapa yang sebenarnya dapat dilihat sebagai "seniman" dalam sebuah karya film, teater, atau konser musik. Agen-agen yang berbeda dapat dilihat sebagai "pencetus" yang melahirkan ide-ide artistik. Bukanlah karya-karya dari, katakanlah, penulis naskah, komponis, direktur artistik, dan konduktor, serta aktor dan desainer memiliki nilai artistik tersendiri? Pendekatan Becker juga bermasalah ketika kita harus menentukan siapa "pencetus" yang paling berperan dalam sebuah pameran seni rupa, karena proses interpretasi yang dilakukan oleh seorang kurator dapat memengaruhi proses resepsi gagasan dari sebuah karya.

Oleh karena itu, van Maanen mengajukan teori "Kelembagaan Baru" *(New Institutionalist Theory)* sebagai jalan untuk mengatasi problem dalam pendekatan interaksionisme Becker. Genealogi teori ini dapat dilacak dari Emile Durkheim yang menyatakan sosiologi sebagai "ilmu kelembagaan tentang asal muasal dan fungsinya" (van Maanen, 2009: 43). Becker, dalam pendekatannya, nyaris tidak membahas persoalan lembaga atau institusi, dan lebih memfokuskan pada konvensi yang membuka kemungkinan untuk mengidentifikasi para pelaku/agen berdasarkan jenis tanggungjawab dan interaksinya dengan para pelaku lain.

Menurut para perintis teori Institusional Baru, Paul DiMaggio dan Walter Powell, inovasi artistik akan sangat bergantung pada perilaku organisasi formal. Dan untuk memahami seni, kita harus memahami dinamika organisasi dan prinsip-prinsip yang mengatur hubungan mereka dengan lingkungan ekonomi dan sosial, yang terwakili oleh lembaga-lembaga yang bergerak di dalamnya. Lembaga justru merupakan asal muasal konvensi yang –karena kemampuannya untuk menyatukan berbagai kepentingan—dapat dilihat sebagai jejaring aturan dan norma yang mengatur hubungan-hubungan sosial (van Maanen, 2009:43).

DiMaggio dan Powell meneruskan pendekatan institusionalis dari mazhab fungsionalisme Talcott Parsons yang skeptis terhadap ketergantungan para pelaku perorangan maupun organisasi seni pada peran negara. Institusi bukanlah elemen sosial yang membatasi, melainkan justru menjadi pendorong munculnya profesionalisme dan strukturasi,

atau pengembangan jejaring yang isomorfis. Penelitian mereka membuktikan –melalui contoh proyek-proyek seni yang didukung oleh korporasi Carnegie di Amerika Serikat—bagaimana dukungan filantropi pada organisasi seni justru mendorong tumbuhnya para akademisi, pengetahuan-pengetahuan baru, asosiasi pelaku perorangan dan organisasi seni, konsolidasi di antara para profesional, dan bertumbuhnya para pakar profesional dalam organisasi-organisasi yang penting.

DiMaggio dan Powell merumuskan proses strukturasi medan seni ke dalam empat fase dan dimensi yang mengarah pada profesionalisasi (van Maanen, 2009: 50). Fase-fase itu antara lain:

- Peningkatan interaksi antar agen
- Tumbuhnya struktur intra-organisasi
- Meningkatnya kepadatan informasi
- Pengembangan kesadaran bersama

Keempat fase tersebut berlangung berurutan sehingga berdampak pada pola isomorfik yang bersifat kompetitif dan institusional. Setiap fase ia definisikan ke dalam empat dimensi: *Pertama,* meningkatnya kuantitas dan kepadatan antara organisasi; *kedua,* meningkatnya arus informasi di antara mereka; *ketiga,* munculnya struktur hierarkis, misalnya antara pusat dan cabang, atau antara pusat dan pinggiran; *keempat,* munculnya definisi bersama para pelaku tentang medan yang mereka tekuni. Keempat proses dalam strukturasi itu pada akhirnya membentuk medan seni sebagai jejaring yang institusional dan kompetitif, di mana kemunculan agen-agen sebagai profesional di dalam organisasi tunduk pada pola-pola normatif, mimetik dan koersif. Sementara profesionalisasi sendiri memiliki beberapa dimensi produktif, seperti:

- Berkembangnya ranah akademik
- Terciptanya sistem pengetahuan
- Pendirian asosiasi keprofesian
- Konsolidasi para profesional ke dalam lingkaran elite
- Munculnya agen-agen profesional yang dianggap penting dan berpengaruh

Bagi van Maanen (2009: 47), pemahaman kelembagaan DiMaggio

dan Powell ini penting karena dapat menjembatani pemahaman konsep medan seni rupa Beckerian dan pemikiran-pemikiran Bourdieu tentang "medan artistik".

Teori Medan Artistik Pierre Bourdieu

Teori-teori Pierre Bourdieu memberikan banyak sumbangan baru pada ilmu sosiologi dan kajian budaya secara luas. Konsep-konsep Bourdieu dianggap berhasil memecahkan kebuntuan perdebatan teoretik dan metodologis dalam penelitian-penelitian akademik mutakhir tentang masyarakat dan kebudayaan. Bambang Ertanto (1999) mengungkap bagaimana disiplin keilmuan sosiologi pernah menghadapi dilema hebat ketika terjadi debat berkepanjangan antara paham Marxis dan "kulturalis". Kubu Marxis beranggapan bahwa kekuatan ekonomilah yang lebih dominan dalam menentukan terjadinya proses sosial. Sementara kubu kedua menekankan pada pentingnya aspek makna dalam pembentukan formasi gagasan, norma, artefak dan simbol dalam masyarakat. Perdebatan tersebut juga bisa dilihat sebagai pertentangan antara "objektivisme" dan "subjektivisme"—antara kelompok yang melihat masyarakat sebagai gabungan dari sistem dan pola-pola relasi sosial, dengan kelompok lainnya yang melihat bahwa kehendak individu/subjek sebagai faktor pembentuk sejarah.

Dalam perdebatan di atas ada titik tumpu yang kurang lebih sama dalam kedua aliran. Keduanya sama-sama tidak memberikan tempat kepada manusia sebagai pelaku, "agen" atau "aktor" yang mampu menentukan perubahan sosial. Pandangan Marxis meletakkan manusia dalam analogi sebagai "sekrup", atau komponen kecil belaka yang menjalankan fungsinya dalam sebuah mesin besar sistem sosial, misalnya dalam melaksanakan dalil-dalil hubungan produksi. Sementara para kulturalis memandang bahwa dalam proses sosial selalu terdapat satu, dua, atau segelintir aktor atau agen yang paling dominan dalam menentukan gerak sejarah. Dalam pandangan terakhir ini anggota masyarakat tidak dipandang sebagai aspek penting yang memengaruhi jalannya sejarah. Pada 1980an, pertentangan kedua aliran tersebut mendorong lahirnya teori-teori tentang reproduksi sosial, di mana proses sosial tidak hanya ditentukan oleh hubungan ekonomi atau simbol belaka. Dalam teori-teori ini masyarakat dipandang sebagai entitas yang mampu mereproduksi dirinya.

Pada 1992 Bourdieu menerbitkan *Les Règles de l'art* –diterjemahkan ke bahasa Inggris menjadi *The Rules of Art* (1996)—yang menarik perhatian banyak intelektual karena menawarkan pendekatan baru dalam memandang persoalan seni rupa. Buku tersebut dianggap berhasil mengulas berbagai topik dalam ilmu-ilmu sosial dan humaniora (pendidikan, ekonomi, filsafat, dan politik) sekaligus mengaitkannya dengan medan seni rupa. Berbagai tulisan dan penelitian yang terbit pasca wafatnya Bourdieu pada 2002 semakin menegaskan bahwa berbagai topik dan masalah yang diselesaikan dengan teori-teori Bourdieu telah memperkaya alternatif dunia pemikiran dengan cara-cara yang baru dan memikat. Dalam *Art Rules: Pierre Bourdieu and Visual Arts* (2007), misalnya, Michael Grenfell dan Cheryl Hardy menggunakan teori Bourdieu dengan studi kasus medan seni rupa di Eropa. Buku tersebut juga mengupas secara rinci genealogi pemikiran dan metode yang dirumuskan oleh Bourdieu dalam menelaah "medan artistik".

Genealogi Pemikiran Bourdieu

Pemikiran Bourdieu lahir sebagai respons terhadap sosiolog Eropa klasik seperti Emile Durkheim, August Comte, dan Karl Marx, serta faham intelektualisme Perancis abad ke-20 seperti fenomenologi dan strukturalisme (Grenfell dan Hardy, 2007: 17-19). Kepada Comte dan Durkheim, Bourdieu berutang banyak dalam hal landasan-landasan sosiologi modern, misalnya dalam hal kepercayaannya aspek "positivistik" sosiologi yang rasional (Comte), juga pada teori-teori tentang masyarakat baru (modern) yang dicirikan oleh sifat-sifat organik, fungsional, dan sekular (Durkheim). Dengan pendekatan sosiologisnya, Bourdieu banyak menelaah fenomena-fenomena empirik keseharian, meskipun di sana-sini juga banyak menempuh cara-cara berpikir filosofis yang cenderung reflektif.

Dari berbagai literatur tentang pemikiran Bourdieu, terdapat kesimpulan yang nyaris mutlak: Sebagian besar penulis berpendapat bahwa pemikiran Bourdieu tidak bisa dipisahkan dari Marxisme, meskipun Bourdieu cenderung menghindari label "Marxis" terhadap diri-

nya. Ada juga yang secara lebih netral menyebut teori-teori Bourdieu sebagai "pembaharuan" Marxisme (Webb dkk., 2002), tanpa harus menyebutnya sebagai seorang Pasca-Marxis atau Neo-Marxis.

Perlu digarisbawahi bahwa selama ini terdapat beberapa "jenis" Marxisme yang dikembangkan oleh pemikir-pemikir setelahnya. *Pertama,* Marxisme sebagai filsafat sejarah yang dikembangkan dari dialektika Hegel, melalui tulisan-tulisan Karl Marx tentang "revolusi" sebagai gerak yang paling dominan dalam sejarah sosial. *Kedua,* "Marxisme Ekonomi" mencakup pemikiran-pemikiran yang dikemukakan Marx dalam *Das Kapital* dalam membedah kapitalisme dan masyarakat. *Ketiga,* "Marxisme Ideologis" yang diterjemahkan sebagai komunisme sebagai aliran politik anti-borjuasi yang mendambakan terwujudnya masyarakat tanpa kelas melalui revolusi kaum proletar. Grenfell dan Hardy (2007) berpendapat bahwa pemikiran-pemikiran Bourdieu pada dasarnya mewarisi ketiga aspek Marxis tersebut.

Pengaruh Marxisme paling kentara pada cara Bourdieu menempatkan metode filsafat ke dalam pendekatan-pendekatan sosiologis, misalnya dalam teorinya tentang "praktik", yang selain memiliki sisi praktis dalam aplikasinya, juga mengandung posisi epistemologis yang kuat dan berakar. Bourdieu memang mengamini pandangan Marx tentang struktur dalam masyarakat, terutama tentang adanya kelas-kelas yang berhadap-hadapan secara langsung dalam proses evolusi sosial. Tapi di sisi lain, pemikiran Bourdieu juga mampu menjelaskan "medan gagasan dari dunia sosial" yang merupakan penghubung antara suprastruktur dan infrastruktur dalam dialektika Marx. Model telaah ini terlihat misalnya pada telaahnya tentang "kelas menengah baru". Dengan menjadikan masyarakat Perancis modern sebagai sampel kasus, Bourdieu berpendapat bahwa perkembangan masyarakat modern dapat dipahami melalui pergeseran dari kelas sosial dominan yang menggunakan modal ekonomi sebagai dasar untuk mengklaim kekuasaan mereka, kepada kelompok baru yang ia sebut sebagai *"managerial class"* yang punya sedikit modal ekonomi, namun, melalui pendidikan dan pelatihan, lebih mampu menyusun modal kultural dalam bentuk kualifikasi standar dan gaya hidup.

Di sini kita perlu menggarisbawahi dulu iklim intelektual Barat

pasca Perang Dunia II yang menjadi latar kelahiran pemikiran Bourdieu. Saat itu, berlangsung suatu pencarian alternatif terhadap teori-teori Marxis "kolot" yang dianggap berkait langsung dengan komunisme Uni Soviet. Di Amerika Serikat, yang para intelektualnya memandang Marxisme dengan kecurigaan politik-ideologis, muncul sosok sosiolog seperti Talcott Parsons yang mengembangkan pendekatan "strukturalisme fungsional". Sementara dalam konteks Eropa, semangat radikal-kritis Marxisme tetap direngkuh, tetapi berusaha "disapih" dari penafsiran ala Soviet, dan di sinilah berkembang eksistensialisme, fenomenologi, dan strukturalisme sebagai jawaban atasnya. Jean-Paul Sartre melahirkan aliran filsafat eksistensialisme radikal yang menekankan kebebasan individu dan sekularisme. Menurut Sartre, ketika dilahirkan, manusia bukanlah apa-apa dan sama sekali tidak membawa nilai-nilai kemanusiaan apapun. Alih-alih ia "dikutuk untuk menjadi bebas" dan punya kehendak penuh atas jalan yang dipilihnya. Bagi Sartre, ada perbedaan mendasar antara situasi masyarakat yang "normal", yang menurutnya mencerminkan sikap tunduk pada situasi, dengan "kehidupan otentik", di mana manusia hidup dengan tanggungjawab untuk memilih dan bertindak.

Meskipun Bourdieu pernah menyatakan penolakan eksplisit terhadap eksistensialisme, harus diakui bahwa dalam perjalanan pemikirannya, Sartre adalah sosok yang penting. Bourdieu muda melewati kehidupan intelektual di bawah bayang-bayang kepopuleran eksistensialisme sebagai suatu tren filsafat yang menggugah dan punya pengaruh yang "tak terhindarkan" pada masanya. Teori-teori Bourdieu dianggap memiliki keterkaitan dengan filsafat Sartre, terutama dalam konsepnya tentang *mis-recognition*, yakni suatu bentuk ketidaksadaran, atau lebih tepatnya "kondisi lupa", bahwa seseorang sebetulnya dibentuk oleh perannya sendiri dalam dunia sosial. Penghargaan Bourdieu pada subjektivitas individu –berlawanan dengan Marxisme umumnya yang menggeneralisir proses sosial dalam masyarakat—merupakan bukti pengaruh lainnya.

Teori-teori Bourdieu juga tidak terpisahkan dengan latar belakang pendidikan formalnya di bidang antropologi, yang memperkenalkannya pada strukturalisme Lévi-Strauss. Dalam penelitian-penelitiannya

antropologisnya di pelbagai masyarakat adat, Lévi-Strauss beroleh kesimpulan bahwa berbagai mitos dan praktik masyarakat tribal pada dasarnya memperlihatkan banyak keserupaan/homologi, meskipun pada tataran komponen yang lebih rinci banyak perbedaan. Strauss mengajukan konsep "struktur dalam" *(deep structure)* yang meyakini bahwa terdapat relasi-relasi yang secara struktural kurang lebih sama dalam berbagai kebudayaan masyarakat. Konsep Lévi-Strauss ini menyerupai pengertian "struktur" linguistik dalam Ferdinand de Saussure dan Noam Chomsky. Saussure menganggap bahwa di dalam bahasa, dan juga kebudayaan secara luas, terdapat oposisi antara *langue* (totalitas bahasa) dan *parole* (penggunaan bahasa dalam kehidupan sehari-hari). Sementara Chomsky dikenal dengan konsepnya tentang *"universal grammar"* yang merupakan struktur dalam otak manusia yang menjadi landasan dalam berbagai bahasa di dunia.

Pengaruh Lévi-Strauss sangat jelas dalam model telaah sosial Bourdieu tentang Aljazair (*The Sociology of Algeria,* 1958). Bourdieu menganggap bahwa strukturalisme Straussian sangat penting untuk menempatkan pendekatan relasional pada konteks sosial, yang notabene bertolak belakang dengan cara-cara kaum idealis melihat suatu fenomena. Di dalam penelitian itu, misalnya, ia menelaah perubahan pola pernikahan penduduk setempat dan berhasil mengidentifikasi motif atau "aturan" siapa "harus" menikahi siapa. Ia menyimpulkan bahwa aturan-aturan sosial yang berlaku dalam masyarakat seharusnya juga dipahami sebagai "strategi", misalnya sebagai suatu disposisi untuk memaksimalkan keuntungan dan kesempatan seseorang setelah menikah. Strategi tersebut, dalam wawasan Bourdieu, juga berarti manipulasi bahkan pengingkaran terhadap aturan-aturan yang umumnya berlaku. Kesimpulan semacam inilah yang kemudian membedakan Bourdieu dengan pendekatan strukturalis tradisional yang dianggapnya terlalu kaku.

Dalam wawasan Bourdieu, yang hadir dalam dunia sosial sesungguhnya merupakan relasi-relasi. Akan tetapi, relasi-relasi itu bukanlah interaksi antar agen atau aktor, bukan pula hubungan-hubungan intersubjektif antar individu, melainkan relasi-relasi objektif yang hadir secara bebas-merdeka di dalam kehendak dan kesadaran seseorang.

Relasi-relasi itu hadir dan ternyatakan sebagai struktur, karena berhubungan dengan suatu topografi atau ruang sosial tertentu. Di satu sisi struktur itu memang bersifat ideasional. Tapi di sisi lain ia dipahami, dialami, dan terartikulasikan melalui fungsi-fungsi inderawi dan intelektual seseorang.

Fenomenologi juga berpengaruh pada pemikiran-pemikiran Bourdieu (Grenfell dan Hardy, 2007). Mazhab ini melihat peran subjek yang sentral dalam wacana serta hubungan-hubungan sosialnya. Subjek dianggap memiliki kontrol untuk mengatur intensi-intensi tertentu dari pernyataan-pernyataannya. Berdasarkan cara pandang ini setiap pernyataan adalah tindakan penciptaan makna yang merupakan manifestasi dari "jati diri" sang pembicara. Metodologi analisis dalam wawasan fenomenologis menempatkan seorang analis sebagai seorang penafsir superior, yang berusaha untuk memahami maksud penutur dalam diskursus dengan cara menampilkan kekuatan-kekuatan pengungkapan tersirat yang melampaui cakrawala keberadaan si penutur.

Bourdieu mengakui bahwa pemikiran-pemikirannya juga tidak terlepas dengan pengaruh fenomenologi, terutama melalui Merleau-Ponty yang merupakan eksponen penting aliran ini. Yang disumbangkan oleh fenomenologi terhadap pemikiran Bourdieu adalah teori tentang dunia sosial yang dicerap dan dipraktikkan dalam aktivitas inderawi *("sense activity")*, yang dapat diidentifikasi sebagai suatu cara untuk menghasilkan pemikiran. Fenomenolog lain, Edmund Husserl (1859–1938), menyebut metode ini sebagai subjektifisme transendental. Dalam wawasan Husserl selalu ada perbedaan antara antara suatu objek yang diketahui *(noema)* dan cara orang mempersepsikan sesuatu berdasarkan apa yang ia pikirkan *(noesis)*. Dalam teori Bourdieu, juga Merleau-Ponty, oposisi biner tersebut dilihat dalam relasi dialektik. Bourdieu bahkan menganggap bahwa proses dialektik tersebut kemudian disatukan dalam tubuh, sebagai wujud sosial dari seseorang.

Istilah-istilah Kunci dalam Bourdieu

Untuk memahami pendekatan Bourdieu dalam menelaah medan artistik, beberapa konsep kunci perlu disarikan dan dipaparkan terlebih dahulu. Seperti disinggung sebelumnya, teori-teori maupun konsep

Bourdieu dianggap bisa mengatasi jurang yang memisahkan antara pendekatan Marxisme-strukturalisme yang "objektif" dengan fenomenologi menekankan superioritas individu sebagai agen sosial. Untuk mengatasi kesenjangan tersebut, ia mengajukan beberapa konsep kunci yang dianggap sebagai pemecah kebuntuan teoretis dalam penelitian sosial. Beberapa konsep itu, antara lain:

Habitus

Secara etimologis, *habitus* berasal dari kata Latin yang berati kebiasaan-kebiasaan atau kondisi yang khas, khususnya terkait dengan tubuh. Dalam wawasan Bourdieu, *habitus* merupakan konsep yang di satu sisi mengekspresikan cara-cara individu bertindak dan menjadi dirinya sendiri dengan mengembangkan sikap dan disposisi tertentu; dan di sisi lain, cara-cara atau landasan yang digunakan seseorang itu untuk terlibat dalam suatu praktik.

Disposisi adalah kualitas-kualitas inheren yang melekat pada seseorang. Mengeloborasi pendapat JB Thompson, Ertanto (1999) menunjukkan bahwa disposisi yang membentuk *habitus* memiliki beberapa ciri, yaitu: Disposisi diperoleh sedikit demi sedikit dari pengalaman individu yang ditanamkan, misalnya di sekolah atau pada masa kanak-kanak. Misalnya, tata krama Jawa yang diberlakukan di dalam sebuah rumah tangga selama berpuluh-puluh tahun lamanya akan mencetak (tubuh) individu sebagai orang Jawa. Disposisi yang diciptakan dengan cara ditanamkan di suatu lingkungan sosial akan memperlihatkan struktur atau kondisi sosial tempat seseorang mendapatkannya. Disposisi bersifat tahan lama dan merekat di tubuh individu sepanjang sejarah hidupnya. Disposisi memiliki potensi untuk memberagamkan praktik ketika ia diberlakukan di arena sosial yang berbeda.

Membicarakan *habitus* berarti menegaskan bahwa seseorang/individu pada dasarnya selalu bersifat sosial, kolektif. Ia bisa dipahami sebagai sosialisasi subjektivitas. Oleh karena itu, hubungan antara tubuh –sebagai representasi dari cara-cara disposisi ditampilkan—dengan *habitus* tidak bisa dikesampingkan. *Habitus* ada karena praktik yang dilakukan oleh aktor-aktor/para pelaku dan relasi antar mereka di dalam suatu lingkungan. Praktik sistem klasifikasi sosial menyebabkan pola *habitus* berakar pada tubuh, misalnya pada kategori laki-laki–perempuan, rasa panas–dingin, dsb.

Modal (kapital)

Dengan modal, Bourdieu menggunakan metafor yang ia pinjam dari diskursus ekonomi untuk memahami kehidupan sosial. Akan tetapi modal dalam pengertian Bourdieu justru digunakan untuk "memperbaharui" konsep modal dalam Marxisme yang terlampau sempit karena menciutkan aspek sosial-budaya pada sekadar ekspresi simbolik dari motif ekonomi si agen. Oleh karena itu ia mengajukan beberapa tipe modal, yakni:

- *Modal Simbolik,* seperti penghargaan sosial, reputasi, wibawa, dsb. Ia adalah modal yang hanya berfungsi secara simbolik –tersembunyi, perlu dibaca, dibongkar, ditafsirkan—justru ketika ia tidak dapat dikenali sebagai modal.
- *Modal Ekonomi,* seperti uang, kepemilikan barang, harta kekayaan, dsb. Merupakan bentuk yang paling mudah dimaterialisasikan atau dialihkan ke dalam uang atau hak kepemilikan yang terlembagakan.
- *Modal Sosial,* seperti pertemanan, jejaring kerjasama dan hubungan-hubungan sosial lainnya (kekerabatan, keluarga, sanak-saudara), dsb., yakni hubungan-hubungan berharga antar agen atau institusi yang cenderung terbebas dari kepentingan ekonomi.
- *Modal Kultural,* seperti keterampilan, kualifikasi pendidikan, pengetahuan, dsb., yang membekali agen dengan penghargaan atas kemampuan untuk menafsirkan ata membongkar kode-kode artefak kebudayaan. Modal kultural dapat diobjektifikasi melalui material seperti buku, lukisan, musik, film, dsb.

Medan *(field)*

Medan dalam pengertian Bourdieu adalah sistem kekuatan yang hadir di antara berbagai posisi modal. Sebagai struktur sistem yang diduduki oleh individu atau lembaga, medan terstrukturkan secara internal dalam hubungan-hubungan kuasa dan beroperasi layaknya sebuah konsep makro yang mengatur hubungan antar individu dan konfigurasi

modal ekonomi, sosial, kultural, dan simbolik. Penjelasan lebih lanjut tentang hubungan prinsip-prinsip medan dan bagaimana prinsip-prinsip tersebut berlaku dalam medan seni akan dibahas dalam bagian selanjutnya.

Praktik *(practice)*

Praktik adalah hasil pertemuan antara *habitus* (berikut disposisinya) dengan modal (dalam berbagai bentuknya) dalam sebuah medan tertentu. Bagi Bourdieu, praktik bisa dipilah berdasarkan tiga ciri. *Pertama,* praktik selalu berada dalam ruang dan waktu yang spesifik. Ia tidak bisa dipahami sebagai gejala sosial di luar dua kerangka tersebut. *Kedua,* praktik tidak diorganisasikan atau diorkestrasi secara sadar oleh agen. Akan tetapi praktik juga tidak bersifat kebetulan, karena ia memberikan perasaan tentang apa yang cocok dan tidak dalam suatu keadaan. *Ketiga,* praktik memiliki watak cair yang tidak menentu, ia adalah seni improvisasi. Dalam tataran sehari-hari, kehidupan sosial selalu bersifat sarat ragam dan kompleks. Praktik tidak bekerja di atas dasar aturan-aturan atau norma yang ketat.

Bourdieu selalu mencari kaitan antara teori sosial dengan riset empirik dari kehidupan sehari-hari. Di Amerika Serikat, teori tentang praktik dilihat sebagai elemen penting dalam sosiologi kebudayaan, terutama terkait dengan masyarakat pasca-industri yang dianggap telah mengalami banyak perubahan, jika dibandingkan dengan masyarakat industri yang menganut spesialisasi dan pengotak-kotakan sosial. Yang khas dalam teori Bourdieu adalah bahwa individu dilihat sebagai agen yang mengembangkan disposisi sosial yang terkondisikan oleh posisi mereka di dalam medan dominan. Disposisi ini, dipadu dengan macam-macam disposisi lainnya yang dikembangkan seseorang dalam medan sosial yang multi-dimensional, menciptakan praktik sebagai ruang permainan yang kompleks. Karena *habitus* selalu berupa percampuran antara keterlibatan seseorang dalam dunia sosial, maka dalam pandangan Bourdieu, tak ada praktik dalam dunia sosial yang benar-benar terkontrol dan stabil. Rumusan Bourdieu ini dapat disederhanakan menjadi: PRAKTIK = (HABITUS X MODAL) + MEDAN.

Illusio

Illusio adalah suatu kesadaran atau kenyataan bahwa seorang pelaku/agen terjebak di dalam suatu permainan oleh aturan-aturan yang berlaku di dalam permainan itu sendiri. Para pelaku percaya bahwa permainan tersebut sangat bernilai, meskipun berisiko. Contohnya, seorang politisi akan selalu menganggap bahwa politik adalah dunia yang paling penting, karena ia ada dan aktif di dalamnya.

Doxa

Bourdieu merumuskan *doxa* sebagai seperangkat nilai-nilai inti dan wacana yang diartikulasikan oleh suatu medan sebagai prinsip-prinsip yang fundamental, yang cenderung menjadi kebenaran. *Doxa* menciptakan sikap tubuh dan kepasrahan tak sadar dalam kondisi-kondisi yang arbitrer dan alamiah.

Penahbisan *(consecration)*

Penahbisan adalah cara-cara yang memungkinkan suatu posisi atau praktik dalam medan dilimpahi semacam aura yang khusus dan berbeda dengan yang lain. Sebagai contoh, konsep seniman sebagai jenius, menunjukkan berlangsungnya suatu penahbisan aura kejeniusan pada agen.

Pilar otonom

Bagian dari sebuah medan yang cenderung beroperasi berdasarkan prinsip-prinsip yang diciptakannya sendiri, dan terpisah dari prinsip-prinsip yang berlaku di dalam medan masyarakat lainnya. Prinsip seni untuk seni yang dipercaya oleh seniman menunjukkan pilar otonomi beroperasi dalam medan artistik.

Pilar heteronom

Bagian dalam sebuah medan yang menciptakan ikatan-ikatan dengan prinsip-prinsip dalam medan yang lain dalam mengungkapkan nilai. Contoh dari pilar ini adalah perubahan-perubahan yang terjadi dalam medan artistik, misalnya komodifikasi sebagai dampak dari nilai ekonomi dan tuntutan bisnis.

Medan Artistik

Dalam *The Field of Cultural Production* (1993 [1983]) Bourdieu menegaskan posisi teorinya yang dianggap mengatasi pendekatan Becker terhadap *art world*. Ia menulis bahwa makna medan seni *(art world)* yang lazim digunakan di Amerika Serikat dalam kajian-kajian sosiologi dan filsafat adalah sebuah "kemunduran" *(regression)* jika dibandingkan dengan teori tentang medan *(field)* yang ia rumuskan (van Maanen, 2009: 54-55). Ia memuji teori Becker yang merumuskan bahwa produksi artistik sebagai hasil dari aktivitas kolektif, yang mendemistifikasi konsep superioritas pencipta atau seniman. Namun di sisi lain ia juga menganggap konsep Becker tentang *art world* tereduksi menjadi populasi belaka, yakni sebagai "sekumpulan agen individual yang terhubung oleh ikatan-ikatan interaksi, atau lebih tepatnya, kerjasama..." (1993: 34-35). Di satu sisi, ia menganggap bahwa *artistic field* atau medan artistik yang ia maksud bukanlah konsep yang berbeda dan terpisah sepenuhnya dengan *art world* dalam pemahaman Becker. Namun di sisi lain, ia juga menolak definisi medan seni semata-mata sebagai jejaring yang dapat dideskripsikan secara murni, apa adanya melalui interaksi sosial, karena Becker tidak memaparkan aspek-aspek kuasa dalam struktur yang menyebabkannya menjadi tetap atau berubah (van Maanen, 2009: 55).

Sebagai solusi, Bourdieu menawarkan suatu konstruksi teori dan konsep yang melaluinya, jejaring, konfigurasi atau sistem dalam medan seni dapat dianalisis secara "objektif". Objektif berarti dapat diterapkan dalam medan-medan yang berbeda. Jika Becker menunjukkan kompleksitas dunia seni dengan menghadirkan ratusan contoh dan peristiwa-peristiwa konkret, Bourdieu justru mencoba menemukan struktur umum, hukum, dan mekanisme dalam medan yang kompleks itu. Istilah "medan" *(champ/field)* dalam Bourdieu merujuk pada istilah *battlefield* (medan perang) atau *field of game* (arena permainan), yang mengandung konotasi adanya kekuatan-kekuatan yang saling berhadapan (van Maanen, 2009: 79).

Menyitir penjelasan Pels (1992), van Maanen (2009: 55) meringkas pengertian medan artistik Bourdieu sebagai "stuktur hubungan di antara posisi-posisi yang –melalui dukungan bentuk-bentuk modal—

GAMBAR 1.1 Bagan medan artistik Bourdieu — SUMBER: van Maanen (2009)

menjadi ajang perebutan modal simbolik (prestise). Posisi-posisi itu ditempati oleh agen-agen berdasarkan *habitus* masing-masing." Namun, "posisi" yang dimaksud Bourdieu di sini tidak hanya ditentukan oleh posisi sosial atau kategori fungsional yang bisa dijelaskan dengan identifikasi pekerjaan-pekerjaan *(occupations)* seperti seniman, dosen, kritikus, dan lain-lain.

Seperti dikemukakan oleh Grenfell dan Hardy (2007: 49), medan artistik Bourdieu bermaksud mendefinisikan sebuah pendekatan yang berlaku untuk mekanisme konsumsi dan produksi artistik. Namun, ini juga mencakup semua elemen dalam bidang artistik dan hubungan antara keduanya. Setiap analisis dari sebuah karya seni, atau seorang seniman, akan meliputi tidak hanya biografi mereka, tetapi semua agen yang terlibat (kritikus, kolektor, kurator) dan ruang sosial yang mereka tempati. Selain itu, logika medan Bourdieu meniscayakan ada-

nya permainan, atau perjuangan terus-menerus di antara para agen untuk mendapatkan legitimasi, kekuasaan dan dominasi. Di sini kita melihat perbedaan konsep Bourdieu dengan Becker, karena Becker menekankan kerjasama yang lebih berkonotasi "netral".

Bagi Bourdieu, setiap karya seni tidak seharusnya dilihat sebagai pekerjaan satu orang agen/individu, atau hasil dari sebuah "gerakan" *(movement)* seni yang dapat diidentifikasi. Alih-alih, ia menyarankan untuk meninjaunya sebagai penciptaan medan produksi artistik secara keseluruhan. Posisi di antara para agen akan menjadi relatif terhadap satu sama lain, tidak hanya di antara para seniman tapi juga mereka yang bersekutu dengan para pelaku di dalam mekanisme produksi itu sendiri, misalnya: media massa, galeri, museum (Grenfell dan Hardy, 2007: 56). Selain itu, bidang produksi artistik ini terkait tidak hanya kepada sub-bidang yang mencakup seni, namun posisinya dalam totalitas bersama semua bidang sosial, termasuk ekonomi, ilmu pengetahuan, dan politik. Tapi ini bukan semata-mata suatu sistem yang ditentukan oleh hubungan-hubungan relatif. Bourdieu berpendapat bahwa apa yang diproduksi dan bagaimana cara memproduksinya perlu dipahami secara rinci dan menyeluruh di dalam medan.

Dalam wawancaranya dengan Loïc Wacquant (1992: 104-107, Grenfell dan Hardy, 2007: 60-61) Bourdieu meringkas pendekatan metodologisnya dalam tiga tingkatan:

1. *Level Pertama:* Analisis posisi medan (artistik) berhadap-hadapan dengan (medan) kekuasaan. Pada level ini, medan kekuasaan dapat ditemukan melalui posisi-posisi institusi politik, misalnya pemerintah, atau institusi perantara lainnya.
2. *Level Kedua:* Memetakan struktur objektif hubungan antara posisi yang diduduki oleh agen, yang bersaing untuk mendapatkan bentuk yang sah dari otoritas tertentu, di mana medan dapat difahami sebagai sebuah situs. Topografi struktural medan, semua posisi yang tercakup di dalamnya umumnya termanifestasikan dalam modal sosial, ekonomi dan kultural yang digunakan untuk bertindak dan melakukan "pertukaran"/transaksi di dalam medan.
3. *Level Ketiga:* Menganalisis *habitus* agen, yakni sistem disposisi mereka yang telah diinternalisasi oleh kondisi sosial dan ekonomi

determinan. Di sini, analisa diarahkan kepada latar belakang, perlintasan *(trajectories)* dan posisi agen, namun bukan pada sifat-sifat idiosinkratik dari agen, melainkan dalam hubungannya dengan perubahan medan, di masa kini dan lampau. *Habitus* dilihat sebagai kekuatan yang mengarahkan posisi agen di dalam medan, konfigurasi modal yang mereka miliki dan bagaimana ia berpengaruh dalam prinsip-prinsip dalam medan.

Salah satu pendekatan penting teori Bourdieu tentang medan produksi kultural/artistik adalah dijauhinya gagasan romantik tentang estetika (Webb dkk., 2002: 149-151). Seni baginya tidak semata-mata berhubungan dengan estetika. Baginya lebih penting untuk memaknai seni sebagai simbol yang memungkinkan konsensus dalam dunia sosial, yang memberikan sumbangan secara fundamental pada reproduksi tatanan sosial. Menurut Bourdieu, prinsip "keberjarakan" *(disinterestedness)* dalam estetika –terutama dalam pengertian Kantian dan Adornian—digunakan sebagai upaya untuk menegaskan nilai simbolik. Namun yang dilakukan oleh Bourdieu bukan semata-mata mendemistifikasi otonomi seni dengan mengungkap nilai komoditinya. Alih-alih, produk-produk kultural, termasuk karya seni rupa dapat dilihat sebagai indikator untuk mengetahui bagaimana suatu komunitas atau masyarakat –melalui posisi-posisi dalam medan—menilai diri mereka. Bagi Bourdieu, seni akan selalu menjadi bagian dari medan kekuasaan. (Webb dkk., 2002: 154). Adanya nilai-nilai (seni) yang disepakati merupakan bukti bahwa nilai-nilai yang ditetapkan oleh posisi dominan, baik perorangan maupun kelompok, pada akhirnya akan dinilai kembali oleh orang-orang atau pihak lain. Respons seseorang terhadap nilai-nilai dominan itu akan menentukan posisinya dalam medan.

Kebudayaan, termasuk seni, adalah penyeragaman, demikian dikatakan oleh Bourdieu. Namun di sisi lain, seni juga memiliki kekuatan untuk memecah-belah citarasa suatu komunitas. Oleh karena itu, medan seni selalu dapat dilihat sebagai tempat di mana kuasa-kuasa simbolik beroperasi. Ia merupakan situs di mana relasi-relasi sosial (kuasa) direpresentasikan dan dinegosiasikan. Medan artistik adalah "struktur yang terstruktur" *(structured structure)* karena karya seni diko-

munikasikan melalui struktur dalam medan, misalnya melalui jaringan produksi, distribusi dan konsumsinya. Di sisi lain, medan tersebut adalah "struktur yang menstrukturisasi" *(structuring structure)* karena ia juga mengatur cara-cara kita memandang dunia (sosial). Kebudayaan, dengan demikian, bukan semata-mata hasil dari suatu produk dari organisasi sosial, melainkan unsur-unsur yang membentuk masyarakat melalui representasi yang diciptakan di dalamnya, dan oleh cara-cara masyarakat membentuk pilihan-pilihan representasi itu. Proses investigasi sosiologis terhadap kebudayaan yang khas Bourdieu ini kemudian disebut sebagai "sosiologi refleksif" (*reflexive sociology,* Webb dkk., 2002: 158).

Medan Artistik dan Kuasa Politik

Cara pandang Bourdieu terhadap seni dirumuskan melalui telaahnya yang rinci terhadap medan artistik, khususnya dalam konteks Eropa. Selain mencari struktur objektif, telaahnya juga membuahkan kesimpulan dan konsep-konsep mengenai kekhasan medan tersebut. Pandangannya membawa kita pada diskusi tentang hubungan antara medan artistik dengan relasi kuasa, misalnya, pemerintah sebagai kuasa politik.

Medan artistik dan produksi kebudayaan selalu menjadi bagian dalam kehidupan politik. Umumnya, dalam masyarakat modern, kebudayaan dijadikan salah satu indikator dalam merumuskan identitas kebangsaan. Adalah kewajiban sebuah negara untuk menyelenggarakan institusi-insitusi yang bertanggungjawab pada kebudayaan negara. Galeri nasional, museum nasional, atau pusat kebudayaan nasional adalah bentuk-bentuk lembaga yang digunakan untuk memproyeksikan identitas tersebut.

Meskipun institusi seni atau kebudayaan nasional dapat dipandang sebagai situs di mana praktik kebudayaan berafiliasi dengan kuasa politik, Bourdieu justru menunjukkan bagaimana hubungan-hubungan dengan elemen-elemen non-pemerintah menyingkap keterkaitannya dengan medan-medan lain, misalnya ekonomi. Di sisi lain, meskipun seringkali hadir dengan pilar otonomnya –misalnya melalui jargon "seni untuk seni"—praktik seni selalu merupakan representasi

dari kehadiran medan politik, baik dalam karya-karya yang menunjukkan intensi politis para pelakunya maupun yang tidak.

Medan produksi kultural pada akhirnya tidak hanya membuat perbedaan-perbedaan yang jelas antara seni di negara-negara yang berbeda, tapi juga seni-seni di negara yang sama. Perbedaan-perbedaan tersebut penting untuk ditinjau mengingat selama ini terdapat asumsi bahwa terbentuknya citarasa antar individu, kelompok, bahkan bangsa, terjadi secara alamiah. Bourdieu membuktikan bahwa proyeksi citarasa nasional pada dasarnya selalu merupakan percampuran kepentingan antara individu atau komunitas-komunitas yang berbeda.

Medan Artistik dan Kuasa Ekonomi

Konsep Bourdieu tentang tonggak "otonom" dan "heteronom" dapat digunakan untuk meninjau kaitan medan artistik dengan medan ekonomi. Menurut Bourdieu, otonomi seni membuktikann adanya mekanisme penahbisan *(consecration)* dalam medan artistik. Lebih jauh, ia membuktikan adanya prinsip "pembalikan logika ekonomi" *("reversal of economic logic")* (Webb dkk., 2002: 160). Menurutnya, kesuksesan ekonomi seringkali berbanding terbalik dengan kesuksesan artistik. Penghargaan justru banyak didapat oleh para seniman yang justru menolak imbalan finansial atau standar kesuksesan ekonomi.

Berbeda dengan seni heteronom –misalnya seni industri populer seperti film Holywood—para seniman lebih mempertimbangkan penghargaan yang diberikan oleh para *cognoscenti,* seperti rekan-rekan sesama seniman, kritikus atau kurator, yang umumnya dianggap memiliki pemahaman yang esoterik mengenai seni. Dampak penghargaan tersebut memang hanya bersifat simbolik. Namun seperti disinggung sebelumnya, modal simbolik pada akhirnya berpotensi dipertukarkan dengan modal ekonomi. Anomali ini membuktikan bahwa tak ada satu agen pun yang menempati posisi murni dan stabil dalam medan artistik. Bourdieu menganggap bahwa mereka selalu berada dalam kesinambungan *(continuum)* dua pilar sekaligus. Telaahnya membuktikan bahwa kendati seni sering diklaim sebagai praktik yang otonom, para seniman yang menganut prinsip "seni untuk seni" secara murni pada dasarnya selalu memberlakukan kalkulasi ekonomi dalam berkarya.

GAMBAR 1.2 Hubungan antara medan kultural, kekuasaan, dan relasi kelas
— SUMBER: van Maanen (2009)

Betapapun karya seni selalu bisa ditelaah sebagai komoditi, Bourdieu tetap menganggap bahwa ada prinsip-prinsip yang khas dalam medan artistik yang mengakibatkan proses komodifikasi berjalan secara khas dan berbeda dengan objek-objek non-seni. Karya yang menganut "seni untuk seni" pada akhirnya dinilai karena fungsinya yang tidak dapat diukur oleh modal ekonomi, tapi oleh hubungannya dengan medan artistik yang menasbihkannya. "Produksi kultural [...] harus memproduksi tidak saja objek dalam aspek materialitasnya, tapi juga nilai di dalam objek," demikian Bourdieu (1993: 164).

Telaah ekonomi-politik Bourdieusian pada akhirnya mengungkap beberapa hal, seperti disimpulkan oleh Webb dkk. (2002: 164-165): 1) Betapapun medan artistik menganut prinsip otonomi, ia selalu merupakan dampak dari tatanan sosial, yang justru bersifat sehari-hari. Ia merupakan sesuatu yang tertanam dalam medan politik dan ekonomi; 2) Medan artistik selalu terbagi menjadi ke dalam dua tonggak, yakni otonom dan heteronom. Namun posisi-posisi di dalamnya selalu berubah mengikuti hukum-hukum medan; 3) Medan artistik berperan membentuk identitas yang berkontribusi pada reproduksi sosial.

PISAU BEDAH KAJIAN BUDAYA

Dalam memetakan dan menelaah aspek kekuasaan, buku ini bermaksud memanfaatkan beberapa konsep dalam kajian budaya. Hambatan pertama yang harus dilalui terkait dengan sifat-sifat atau corak epistemik dan metodologis kajian budaya yang kaya ragam dan eklektik. Kajian budaya adalah tradisi intelektual baru yang dikembangkan dari berbagai akar disiplin akademik klasik dalam ilmu-ilmu humaniora, termasuk filsafat, antropologi, sosiologi, sastra, semiotika, estetika, psikologi, dsb. Ia bersifat interdisipliner. Hambatan kedua terkait dengan perdebatan klasik mengenai kontradiksi antara kajian budaya dengan perangkat telaah atau pengetahuan yang selama ini digunakan untuk menelaah persoalan-persoalan seni rupa, terutama estetika. Estetika adalah ranah pengetahuan dalam filsafat yang mengulas soal seni dan keindahan. Secara tradisional, estetika melakukan pencarian kriteria-kriteria universal tentang seni. Suatu penilaian estetik mencari perbedaan antara seni dan bukan-seni, sebagaimana perbedaan antara "seni yang baik" dan "yang buruk", yang indah dan tidak indah. Oleh karena itulah penilaian estetik seringkali digunakan untuk menyusun kategori-kategori kanon dalam sejarah seni rupa.

Berbeda dengan estetika, kajian budaya justru dikembangkan untuk melakukan kritik terhadap kriteria-kriteria universal dan elitisme budaya yang tersirat di dalamnya. Dalam praktiknya, batas-batas penilaian estetik yang memperjelas posisi karya seni dan yang bukan justru meminggirkan praktik-praktik kebudayaan yang lain, seperti yang tersirat dalam istilah "kebudayaan massa". Sebaliknya, kajian budaya tidak berurusan dengan penilaian estetik, melainkan memaparkan dan menganalisis bagaimana penilaian estetik itu diproduksi atau dikonstruksi, dan bagaimana pengetahuan eksklusif seperti estetika pada dasarnya selalu mengandung bias kekuasaan.

Kajian budaya justru melihat adanya problematika dalam teori-teori estetik, karena konsep-konsep keindahan, harmoni, dan kualitas bentuk dianggap bersifat relatif secara kultural. Dalam kajian budaya, "seni tinggi" yang merupakan kategori "budaya tinggi" pada dasarnya hanyalah suatu sub-kultur yang lain. Dan oleh karena itu, ruang-ruang

fisik yang mengakomodasi ranah pengetahuan estetik merupakan hasil dari suatu mistifikasi praktik kejeniusan seniman. Dan medan seni rupa pada tataran yang tertentu merupakan "industri" dengan spesialisasi kepakaran yang eksklusif. Kajian budaya juga melakukan penilaian terhadap kebudayaan, tetapi ia dikembangkan dari kebutuhan untuk membongkar konstruksi-konstruksi diskursif untuk memahami bagaimana proses kultural dan simbolik pada dasarnya berhubungan dengan mekanisme kuasa.

Dalam kajian budaya, konsep kebudayaan tidak lagi dilihat melulu secara antropologis, yakni sebagai kumpulan perilaku sosial yang terpola atau abstraksi dari perilaku-perilaku itu; tidak juga sebagai sekadar hasil cipta, rasa, dan karsa manusia yang pada praktiknya hanya identik dengan kategori "kebudayaan tinggi" (kebudayaan oleh dan untuk kelas atas). Saya menyetujui pendekatan kajian budaya melihat kebudayaan secara luas, yakni sebagai "kumpulan penanda-penanda bergerak yang memungkinkan kita berbicara tentang kegiatan-kegiatan manusia dengan cara-cara yang khusus dan divergen." (Barker, 2004: 44). Namun dengan pemahaman itu bukan berarti konsep-konsep kebudayaan yang sebelumnya ada tidak lagi berlaku, atau dianggap "salah". Kajian budaya melihat kebudayaan sebagai konsep yang luas dan bisa digunakan untuk berbagai tujuan. Ia adalah perangkat dinamis yang melaluinya kita bisa memahami berbagai bentuk kehidupan sebagai sesuatu yang bermakna, dan terus-menerus memikirkan perubahan makna itu. Lebih jauh, kebudayaan adalah keseluruhan cara hidup itu sendiri.

Salah satu yang khas dalam penelitian-penelitian kajian budaya adalah cara-caranya dalam menelaah berbagai bentuk kebudayaan. Divergensi konsep kebudayaan di dalamnya mencakup aspek-aspek kebudayaan sebagai: a) representasi; b) bahasa; c) perangkat, d) praktik; e) artefak; f) kekuasaan; g) ruang; pertentangan yang "tinggi" dan "rendah"; h) elite dan populer, dsb. Masing-masing konsep dapat digunakan untuk mencapai tujuan yang berbeda. Yang paling penting adalah bahwa dalam penelitian-penelitian itu, konsep kebudayaan digunakan secara politis untuk menjelajahi makna dan persoalan kekuasaan, dan menekankan tautan-tautan tersembunyi antara kekuasaan

dan makna itu dengan tujuan untuk perubahan sosial dan perbaikan kondisi manusia.

Konsep kebudayaan pada umumnya berhubungan dengan perhatian pada "makna", yakni sebagai hal-hal yang melaluinya kita dapat memahami dunia. Namun, "makna" tidak seharusnya dipahami sebagai sesuatu yang mengambang di "luar sana", melainkan dihasilkan melalui tanda-tanda. Oleh karena itu kajian budaya selalu bertaut erat dengan studi tentang pemaknaan. Dalam kerangka kajian budaya, medan seni rupa dapat diibaratkan sebagai ruang di mana representasi dan makna melalui proses produksi, distribusi, dan konsumsi secara spesifik, yakni melalui berbagai perangkat pengetahuan, institusi dan agen seni rupa. Seni rupa sendiri, sebagai pengetahuan, terikat oleh konvensi-konvensi bahasa tertentu.

Kajian budaya berpendapat bahwa bahasa bukanlah media netral bagi pembentukan makna dan pengetahuan yang berhubungan dengan dunia objek yang independen di luar bahasa. Alih-alih, bahasa dilihat sebagai suatu konstitusi dari makna dan pengetahuan. Bahasa memberikan makna pada objek material dan praktik sosial, yang melaluinya kita memahami persoalan-persoalan yang dibatasi oleh bahasa itu sendiri. Proses produksi makna menandakan suatu praktik, dan oleh karena itu, untuk memahami kebudayaan kita juga perlu menjelajahi bagaimana makna dihasilkan secara simbolis sebagai bentuk representasi. Representasi budaya dan makna selalu memiliki aspek materialitas tertentu yang tertanam, misalnya dalam suara, karya seni, prasasti, benda, gambar, buku, majalah, program televisi, perilaku manusia, cara berpakaian, dsb. Titik berangkat kajian budaya dalam hal ini memanfaatkan konteks material dari rantai produksi–sirkulasi–resepsi makna. Kajian budaya berfokus pada pertanyaan tentang representasi, dengan penekanan khusus pada cara representasi itu dibangun dan terwakili oleh bahasa.

Dalam perkembangannya, kajian budaya cenderung menolak pandangan, konsep, dan metodologi yang rigid dan monolitik karena dianggap tidak memadai untuk menjawab pertanyaan-pertanyaan politis menyangkut gejala-gejala kebudayaan mutakhir yang kompleks. Dewasa ini, situs produksi kebudayaan tidak lagi dibatasi oleh kerang-

ka "negara-bangsa". Sebaliknya, di era globalisasi, kebudayaan sebaiknya dipahami sebagai seperangkat bahasa performatif dan permainan tumpang-tindih yang mengalir tanpa batas yang jelas. Budaya menjadi tidak lagi melulu berhubungan dengan suatu lokasi dari makna, melainkan sebagai hibrida dari berbagai praktik dalam ruang global. Budaya dalam kerangka ini adalah produk sinkretis dan hibrida dari interaksi makna yang melintasi ruang-ruang berbeda.

Kuasa Disipliner (Foucault) dan Kuasa Simbolik (Bourdieu)

Stuart Hall (1997) mengatakan bahwa salah satu perbedaan kajian budaya dengan disiplin lain adalah usaha-usahanya untuk mengubah pengertian tentang "kekuasaan dan kebudayaan". Sebagaimana telah disinggung sebelumnya, kajian budaya berurusan dengan kebudayaan sebagai bentukan makna dan representasi melalui suatu praktik pemaknaan dalam berbagai konteks praktik sosial. Konstruksi representasi adalah niscaya berhubungan dengan kekuasaan, karena melibatkan pemilihan dan organisasi tanda dan makna. Sebagai contoh, pembentukan stereotipe yang mengidentikkan representasi sosok laki-laki berjanggut dengan sebutan teroris pada dasarnya dihasilkan oleh suatu ekspresi kekuasaan. Pembentukan suatu stereotipe dalam prosesnya terdapat naturalisasi makna yang prosesnya tak terlihat, namun menghasilkan kesepakatan sosial yang konkret. Banyak para peneliti kajian budaya penulis mendekati pertanyaan tentang kekuasaan melalui konsep ideologi, yakni sebagai gugus gagasan ideal yang diyakini oleh sekelompok orang untuk memahami dunia dan bertindak di dalamnya—termasuk dalam medan sosial, ekonomi dan politik.

Selain banyak dipengaruhi oleh pemikiran Antonio Gramsci tentang "hegemoni", konsep kekuasaan dalam kajian budaya banyak mengadopsi pemikiran-pemikiran Michel Foucault yang mengatakan bahwa kekuasaan bersifat produktif dan dapat mengalir, menyusup, dan beredar dalam berbagai level masyarakat melalui hubungan-hubungan sosial. Foucault mengibaratkan sirkulasi kekuasaan ini dengan sistem kapiler yang berpengaruh pada tataran subjektif individu. Misalnya, ia mempersamakan penyebaran pengetahuan sebagai proses implikasi kekuasaan yang bersumber pada rezim displin. Contoh tersebut bisa menggambarkan bagaimana konsep kekuasaan sangat berhubungan dengan representasi. Dengan perhatian pada teks dan representasi, kajian budaya juga memungkinkan model telaah kekuasaan yang tidak hanya fokus pada suatu lokasi institusional dan ruang-ruang konkret (seperti badan pemerintah atau negara, misalnya), melainkan pada kehidupan sehari-hari yang pada dasarnya juga merupakan manifestasi dari kekuasaan itu.

Dalam pembahasan buku ini, kekuasaan dipahami sebagai suatu kekuatan yang melaluinya seseorang atau sekelompok individu dapat mencapai tujuan dan kepentingannya dengan melawan kehendak orang lain. Konsep Foucault tentang kekuasaan telah memberi pengaruh kuat pada penelitian-penelitian kajian budaya yang berhubungan dengan berbagai karakter "disiplin" modern. Proses pendisiplinan pada akhirnya menghasilkan subjek-subjek melalui pengelompokan dan penamaan mereka secara hierarkis, melalui rasionalitas efisiensi, produktivitas dan normalisasi. Metafor Foucault yang paling mahsyur dari sistem disiplin ini adalah *panopticon,* yakni bangunan penjara berbentuk bundar dengan halaman dan sebuah menara sorot di tengah. Pengawas di dalam menara mampu menghadap ke bangunan sekitarnya dan sel. Ia dapat memantau semua hal yang terjadi di dalam sel tetapi orang-orang di dalam sel tidak dapat melihat apa yang terjadi di dalam menara, bahkan tidak dapat memastikan bernarkah ada pengawas di dalam menara itu. Metafor ini dengan menarik menggambarkan proses kontrol yang beroperasi di semua tingkat organisasi sosial.

Sementara Bourdieu juga mempersoalkan kekuasaan melalui istilah "kuasa simbolik" *(symbolic power)* yakni sebagai kekuatan yang tak terlihat, namun dapat mengkonstruksi realitas. Namun agak berbeda dengan posisi Foucault, Bourdieu lebih mempersoalkan "siapa yang memegang kekuasaan?", "bagaimana mereka memperolehnya?" dan "bagaimana kekuasaan digunakan?" Sehingga kekuasaan dalam pengertian ini hanya dapat termanifestasikan melalui keterlibatan para agen, baik sebagai objek maupun subjek kekuasaan (Bourdieu, 1989). Sebagaimana dijelaskan sebelumnya dalam transformasi modal simbolik di dalam medan, kekuasaan, menurut Bourdieu, bersumber dari modal dan oleh karena itu dapat terakumulasi maupun lenyap dalam

"pertarungan". Ia hanya akan muncul atau nampak di dalam medan melalui pengakuan dari agen yang lain. Kekuasaan simbolik berdampak pada keterpecahan atau fragmentasi kelas, dan hierarki, dan menyebabkan munculnya perbedaan posisi sosial. Sebagaimana diulas sebelumnya, Bourdieu menyumbangkan pemikiran penting pada khazanah pemikiran kajian budaya melalui penjelasan tentang kaitan antara kekuasaan dengan proses reproduksi sosial dan kultural.

Kapitalisme, Komoditas, dan Komodifikasi

Hingga kini, pemikiran tentang kapitalisme yang berpengaruh dalam kajian budaya masih diturunkan dari tulisan-tulisan klasik Marx dari abad ke-19. Di sini kapitalisme dipahami sebagai suatu cara produksi yang didasarkan pada kepemilikan pribadi atas alat-alat produksi, yakni pabrik dan segenap perangkatnya tempat kaum buruh dipekerjakan. Dalam penjelasan Marx, konflik kelas adalah penanda paling mendasar dari kapitalisme, yang disebabkan oleh pembagian kekuasaan di antara kaum borjuis yang memiliki sarana produksi dengan kelas pekerja yang harus menjual tenaga mereka untuk bertahan hidup.

Ketika kerangka hukum dan akal sehat masyarakat kapitalis dapat menyatakan bahwa pekerja adalah agen bebas, dan penjualan tenaga kerja seharusnya dilakukan berdasarkan yang kontrak bebas dan adil, kapitalisme mampu mengaburkan proses fundamental dari eksploitasi tenaga kerja. Hal ini disebabkan oleh karena tujuan kapitalisme adalah membuat keuntungan sebesar-besarnya, dan ia melakukannya dengan mengekstraksi surplus nilai dari kaum pekerja. Realisasi nilai surplus dalam bentuk uang itu dicapai dengan penjualan barang yang memiliki "nilai-guna" dan "nilai-tukar": penjualan hasil produksi sebagai komoditas. Marx mengemukakan konsep fetisisme komoditas untuk menjelaskan proses mistifikasi hubungan-hubungan sosial yang muncul sebagai akibat perdagangan pasar, yakni ketika hubungan antarmanusia diekspresikan, dimediasikan, bertransformasi dan diobjektifikasi berdasarkan hubungan antar benda (terutama komoditas dan uang). Fetisisme komoditas juga mengaburkan hubungan-hubungan eksploitatif antara kaum pemilik modal dan kaum buruh.

Hari-hari ini, kapitalisme telah berkembang menjadi bentuk yang

mungkin tak pernah dibayangkan oleh Marx. Salah satu pengikut Marx abad ke-20, Ernest Mandel menggunakan istilah "kapitalisme-lanjut" untuk menjelaskan tahapan di mana kapitalisme tidak hancur oleh cita-cita masyarakat tanpa kelas, dan sebaliknya telah mengalami beberapa tahapan perkembangan hingga bertahan sebagai suatu paham ekonomi yang kuat dan mengakar pada abad ke-20. Mandel membagi tiga tahapan kapitalisme yakni:

- kapitalisme pasar, yang dianut dan dikembangkan oleh kaum borjuis Renesans hingga abad ke-19;
- kapitalisme monopoli, yang ditandai oleh perkembangan pasar internasional dan eksploitasi teritori kolonial sampai 1960an;
- kapitalisme lanjut atau kapitalisme mutakhir, di mana aliran modal di berbagai penjuru dunia didominasi oleh korporasi multinasional, tenaga kerja migran, dan konsumsi massal yang cair. Kapitalisme lanjut terkait erat dengan globalisasi dan neoliberalisme sebagai sistem ekonomi yang menyokong pasar bebas.

Demikian halnya struktur kelas masyarakat kontemporer telah berkembang jauh lebih kompleks dibanding pada saat Marx menggambarkannya. Kelas tidak hanya bisa diidentifikasi melalui kepemilikan langsung atas cara-cara produksi, melainkan distribusi model, kontrol manajemen, pendidikan dan gaya hidup. Dalam kapitalisme lanjut, objek-objek yang semula bukan komoditas dapat mengalami komodifikasi. Komodifikasi terjadi ketika semua bidang, objek, dan praktik kebudayaan diletakkan di bawah kekuasaan pasar. Selain itu, terjadi perubahan status komoditas dalam kebudayaan kontemporer ketika nilai-tanda, sebagaimana dikemukakan oleh Jean Baudrillard, telah menggantikan nilai guna dan nilai tukar benda-benda. Dalam pengertian ini, proses komodifikasi menuntut objek komoditas, dan semua bidang kehidupan menjadi komoditas tanda yang beroperasi dengan cara menjelaskan dirinya sendiri *(self-referential)*. Dewasa ini, karya seni rupa kontemporer adalah salah satu objek komoditas *par excellence*.

Struktur dan Agensi

Sebuah struktur dapat dipahami sebagai suatu keteraturan atau pola

yang stabil. Demikian halnya, suatu struktur bahasa dapat dikatakan sebagai susunan yang menganut aturan baku, dapat diprediksi, dan mengikuti konvensi yang mengatur bahasa. Dalam konteks masyarakat, suatu struktur sosial adalah susunan yang didasari oleh pola berulang organisasi dan pengaturan hubungan antarmanusia. Dalam kehidupan sehari-hari struktur sosial dan budaya sering menghambat, namun pada saat yang sama menentukan, perilaku dan tindakan seseorang (sebagai pelaku sosial). Struktur kelas dapat dipahami sebagai pengklasifikasian individu atau kelompok berdasarkan kondisi sosial-ekonomi bersama. Dalam kehidupan sosial, tidak ada struktur yang sepenuhnya independen. Ia selalu merupakan bagian dari suatu sistem hubungan yang melibatkan kelas-kelas lain dalam konteks sistem stratifikasi secara menyeluruh. Dan dengan demikian, struktur kelas tak lain merupakan serangkaian ketidaksetaraan relasional yang terpola oleh dimensi ekonomi, sosial, politik dan ideologi.

Sementara yang dimaksud dengan agensi adalah konsep tentang kehendak seseorang untuk bertindak secara bebas dan membuat perbedaan. Konsep ini sering dikaitkan dengan pengertian tentang kebebasan, kreativitas, orisinalitas, dan kemungkinan perubahan yang dibawa melalui tindakan individu-individu yang berdaulat. Konsep struktur dan agensi sering dipertentangkan. Istilah pertama sering dianggap mencerminkan suatu sikap sosial yang bergantung pada konteks; sementara yang kedua identik dengan otonomi. Dalam diskusi-diskusi sosiologi, pertentangan antar kedua konsep tersebut menjadi topik klasik yang dibahas antara lain oleh Talcott Parsons, Anthony Giddens, dan Pierre Bourdieu, terutama menyangkut pertanyaan "mana yang lebih penting dan menentukan gerak sosial?"

Parsons menganalisa struktur sosial berdasarkan aksi bebas dan pola-pola normatif kelembagaan, dan menganggap dikotomi tersebut hanyalah problem sosial yang semu *(pseudo-problem)*. Sementara Giddens mengembangkan prinsip-prinsip yang melampaui dualisme struktur dan agensi, sampai akhirnya mengajukan konsep "dualitas struktur", di mana struktur sosial adalah medium dan sekaligus hasil dari tindakan sosial. Agen dianggap memiliki kemampuan reflektif untuk mengubah tempatnya dalam struktur sosial. Ia mencontohkannya

dengan globalisasi, sebagai fenomena yang memperluas reflektivitas agen tentang posisinya di dalam kebudayaan global. Sementara Bourdieu, seperti telah disinggung, berusaha untuk mendamaikan pertentangan antara "struktur dan agensi" melalui konsep tentang struktur eksternal yang diinternalisasi ke dalam *habitus* di satu sisi; dan di sisi yang lain, tindakan agen dilihat eksternalisasi interaksi antara aktor ke dalam hubungan sosial di dalam medan.

Globalisasi

Betapapun berbeda penekanannya satu sama lain, salah satu yang khas dalam berbagai definisi globalisasi adalah gambaran tentang proses peningkatan hubungan ekonomi, sosial, budaya, dan politik yang multi-arah dan membentuk seluruh dunia dan kesadaran kita. Giddens mempersamakan globalisasi mutakhir sebagai ekspansi terjauh dari institusi modernitas (Barker, 2004: 76).

Sementara David Held (Steger, 2003: 10) menganjurkan definisi globalisasi sebagai serangkaian proses yang mewujudkan transformasi dalam hal organisasi ruang, hubungan dan transaksi sosial –secara ekstensif, intens, cepat, dan berdampak—sehingga menghasilkan aliran dan jejaring aktivitas, interaksi dan manuver kekuasaan secara transkontinental dan intraregional. Roland Robertson menyebut dinamika globalisasi sebagai "proses dua arah yang dicirikan oleh pengkhususan hal-ihwal yang universal, dan penguniversalan segala sesuatu yang khusus" (Jameson, 1998: xi). Singkatnya, globalisasi adalah proses pemampatan dunia dan meningkatnya kesadaran kita tentang proses tersebut.

Fredric Jameson (1998: x-xiv) pernah menganjurkan untuk menempatkan globalisasi sebagai bidang kajian yang selalu terbuka pada berbagai disiplin keilmuan, karena sebagai proses sosial, ia tidak dapat didefinisikan secara sederhana dan tunggal, melainkan mencakup segala bidang kehidupan. Demikian pula, cara pandang kajian budaya terhadap globalisasi tentu saja bukan hanya mencakup masalah ekonomi, sebagai salah satu bidang sosial yang terkait dengan cara hidup masyarakat, tetapi juga berhubungan dengan ihwal makna budaya *(cultural meaning)*, terutama ketika nilai-nilai dan makna budaya yang melekat pada suatu tempat tetap signifikan di satu pihak, di pihak lain,

masyarakat juga semakin terlibat semakin jauh dalam jejaring sosial yang melampaui lokasi fisiknya. Kajian budaya juga mengidentifikasi bagaimana melalui proses-proses kebudayaan, globalisasi berdampak pada integrasi dan disintegrasi budaya di dalam suatu negara, dan bagaimana kedua proses tersebut berhubungan dengan interaksi internasional. Komunikasi elektronik telah memungkinkan dua atau lebih kebudayaan menempati jukstaposisi, bertemu dan bercampur satu sama lain. Globalisasi memungkinkan setiap lokasi fisik di dunia ini terhubung, bahkan tunduk pada pengaruh tempat-tempat lain yang jauh.

Sejumlah pemikir berpendapat bahwa globalisasi adalah konsekuensi dari dinamika dan karakter inheren dari institusi modernitas. Giddens, misalnya, mengibaratkan institusi modernitas sebagai raksasa yang memiliki kekuasaan tak terkendali yang mampu menyapu bersih apapun yang berdiri di hadapannya. Dalam pandangan ini, modernitas lantas dikaji sebagai kekuatan yang berasal dari Eropa Barat dan kemudian diluncurkan di seluruh dunia. Namun, karakterisasi globalisasi ini juga telah dikritik sebagai konsep yang Eurosentris, yang menganggap bahwa hanya ada satu jenis modernitas. Para pengkritik konsep ini menunjukkan sebaliknya, bahwa dunia ini telah menjadi modern dengan berbagai caranya masing-masing, yang menuntut kita untuk membicarakan globalisasi sebagai modernitas yang jamak (Barker, 2004: 76-77).

Kajian budaya menganggap globalisasi lebih dari sekadar proses ekspansi Barat yang didorong oleh kepentingan dan motif ekonomi. Secara luas globalisasi dicirikan oleh terciptanya hubungan-hubungan tak terduga antara antara arus uang, teknologi media, gagasan, dan migrasi para agen. Ia melibatkan gerak dinamis kelompok etnis, pertukaran informasi melalui teknologi, transaksi keuangan, yang tidak ditentukan oleh satu *"master plan"* yang harmonis. Dalam pengertian ini, metafora ketidakpastian, kontingensi dan kekacauan digunakan untuk menjelaskan globalisasi yang menjauhi prinsip-prisip stabilitas sistem sosial.

Globalisasi sudah seharusnya difahami sebagai proses yang terkait dengan isu-isu makna budaya yang krusial. Berbagai studi mutakhir menunjukkan bagaimana globalisasi hendaknya tidak dipahami secara

sempit sebagai suatu proses di mana suatu tata-cara hidup yang dianut oleh suatu masyarakat tertentu meluas melalui perputaran uang/modal kapital, teknologi dan media secara searah dan linier. Globalisasi pada praktiknya melibatkan dinamika perpindahan dan pertukaran yang kompleks, dengan kecepatan, skala dan dampak yang seringkali tak terduga. Ia adalah kondisi di mana situasi-situasi kebudayaan menjadi tumpang-tindih, khaotik, dan bertransformasi menjadi simpul-simpul budaya.

Manfred B. Steger (2003: 9-13) menengarai empat karakter yang mencirikan globalisasi. *Pertama,* bahwa globalisasi melibatkan penciptaan dan multiplikasi jejaring serta aktivitas sosial yang baru, yang semakin melampaui batas-batas tradisional politik, ekonomi, budaya dan geografi yang sebelumnya dominan. *Kedua,* proses dan dampak globalisasi juga tercermin pada ekspansi dan peregangan relasi-relasi, aktivitas dan kesalingtergantungan secara sosial. *Ketiga,* adalah intensifikasi dan akselerasi pertukaran dan aktivitas sosial, yang tercermin pada dampak ulang-alik dari proses globalisasi, di mana pemahaman tentang pusat, lokal, dan global menjadi labil. *Keempat,* globalisasi menghasilkan kesalingtergantungan secara mental maupun material, di mana aktivitas sosial tidak hanya ditentukan oleh interaksi fisik, tapi juga kesadaran-kesadaran baru tentang posisi seseorang dalam masyarakat global, yang mengubah cara-cara agen bertindak dan berpikir tentang dunia. Berkaitan dengan ciri keempat, Arjun Appadurai pernah merumuskan teori tentang "patahan" atau "keterputusan" *(rupture)* sebagai dampak globalisasi pada subjektivitas masyarakat modern (1996: 3). Ia menandai perkembangan teknologi media dan migrasi sebagai dua faktor penting yang menyebabkan berubahnya cara-cara masyarakat mengimajinasikan sesuatu, termasuk yang berlaku dalam praktik seni.

Rangkuman khazanah teoretik maupun konseptual dalam bab ini menunjukkan bagaimana medan seni rupa selalu dapat dipetakan berdasarkan tiga mata rantai secara garis besar, yakni produksi – distribusi –

konsumsi. Fungsi medan seni rupa harus dipahami secara menyeluruh sebagai mekanisme yang memungkinkan pemberian status atau validasi terhadap ekspresi seni rupa. Akan tetapi, terdapat perbedaan dalam cara-cara para sejarawan, sosiolog, teoritikus maupun filosof memetakan masing-masing batasan pengertian mata rantai tersebut. Perkembangan teori-teori sosiologi menunjukkan pergeseran dari pemahaman tentang seni sebagai praktik produksi, yang menempatkan seniman sebagai "pusat" ke arah seni sebagai totalitas praktik yang melibatkan distribusi dan konsumsi di dalam suatu medan. Teori-teori tentang medan seni rupa membantu untuk melihat bagaimana perbedaan-perbedaan pemahaman tentang status dan fungsi seni di berbagai belahan dunia sangat mungkin disebabkan oleh perbedaan cara-cara suatu objek diproduksi, didistribusikan dan dikonsumsi oleh lingkaran-lingkaran sosial yang berbeda. Bourdieu, misalnya, memandang semua itu melalui konsep-konsep tentang *habitus,* modal, dan medan. Sementara kajian budaya melihat bahwa perbedaan-perbedaan itu dapat dipetakan melalui relasi kuasa, struktur dan agen yang beroperasi dengan basis kapitalisme global.

BAB 2

Medan Seni Rupa Kontemporer Global

BAB INI MENGULAS MEDAN SENI RUPA KONTEMPORER SEBAGAI KONteks atau latar sosial yang secara spesifik terkait dengan praktik kekuratoran di Indonesia. Pada bab sebelumnya telah dijelaskan sejumlah cara dan pendekatan untuk meneropong medan seni rupa melalui teori-teori dan konsep-konsep yang akan dimanfaatkan sebagai acuan untuk membahas berbagai karakter medan seni rupa kontemporer dalam bab ini.

Melalui Teori Institusional Seni, telah dibahas bahwa salah satu fungsi medan seni rupa, atau medan artistik, pada akhirnya adalah untuk menciptakan aturan-aturan yang memvalidasi apa itu "seni" dan "non-seni". Mengikuti Bourdieu, di dalam medan artistik selalu berlaku mekanisme penahbisan *(consecration),* di mana karya-karya diperdebatkan dan diidentifikasi melalui label-label yang menunjukkan status suatu praktik. Baik Bourdieu maupun para teoretikus Institusional Seni memang tidak menunjuk secara konkret karya atau praktik seni macam apa yang ditahbiskan, melainkan hanya memberi struktur umum mekanisme yang berlangsung di dalam medan.

Dalam berbagai penulisan yang terbit sejak 1990an telah diungkapkan kesulitan untuk memaknai istilah "seni rupa kontemporer" secara definitif. Hambatan tersebut harus diatasi dengan elaborasi yang cukup rinci tentang berbagai penulisan yang mengulas problematika konsep dan peristilahan "seni rupa kontemporer".

SENI RUPA KONTEMPORER

"Seni rupa kontemporer adalah tren global"—demikianlah adagium yang mulai berdengung sekurang-kurangnya sejak 20 tahun yang lalu. Pada awal 1990an, istilah "seni rupa kontemporer" bisa diibaratkan sesosok makhluk yang baru muncul dari kegelapan, dan menyita perhatian. Ia menjadi tema bagi banyak perdebatan dan perayaan. Para seniman, sejarawan, kritikus, kurator sibuk meraba-raba, dan mengidentifikasi makhluk apakah ia gerangan. Sebagian dari mereka mengatakan bahwa kehadirannya telah ada sejak lama, namun baru bisa dirasakan. Sebagian yang lain mengklaim bahwa ia adalah makhluk yang benar-benar "baru", yang lahir sebagai akibat dari kematian makhluk lain bernama "seni rupa modern". Hari-hari ini, mungkinkah ia telah "tumbuh" dengan anatomi yang lebih jelas dan terang, sehingga kita bisa mengidentifikasinya secara lebih pasti?

Seiring dengan perkembangan mutakhir khazanah praktik penciptaan seni, evolusi diskursus dan teorisasi seni rupa kontemporer masih terus berlangsung sampai hari ini. Istilah "seni rupa kontemporer" di satu sisi tidak bisa menghindari makna harafiahnya sebagai seni rupa "sezaman". Dalam pengertian umum ini, maknanya memang cenderung cair dan terbuka. Berbagai macam fenomena artistik di hari ini, kemarin, beberapa tahun lalu bahkan hingga dekade terakhir bisa tercakup di dalamnya. Namun, penggunaan istilah "kontemporer" yang inklusif itu justru berpotensi mengaburkan kekhasan suatu praktik seni yang lahir dan berkembang oleh karena semangat zaman tertentu. Dalam pengertian ini istilah "modern" dan "kontemporer" dapat dipertukarkan, karena maknanya sama saja.

Dari perspektif yang membela kecairan makna "kontemporer", sejarawan Richard Meyer menggarisbawahi bahwa semua karya seni, baik sebagai entitas "teks" maupun "objek", pada dasarnya memiliki kemampuan untuk melintasi waktu. Semua karya seni adalah "kontemporer pada masanya", sezaman dengan kebudayaan yang melahirkannya. Oleh karena itu, ia menyarankan bagaimana kajian tentang seni kontemporer tidak terbatas pada karya-karya seniman yang masih hidup atau sezaman dengan penulisnya. Demikian halnya, menurut

Meyer, sejarah seni rupa juga tidak seharusnya terbatas pada kajian tentang karya seniman-seniman yang telah meninggal di masa lalu, tapi juga mereka yang masih hidup (Meyer, 2013: 37). Dalam bukunya, *What was Contemporary Art?,* Meyer memperluas cakrawala "kebaruan" dalam istilah "kontemporer" dengan ulasan tentang karya-karya sejak awal abad ke-20 hingga awal abad ke-21. Ia meletakkan seni rupa kontemporer sebagai pokok kajian yang valid dalam disiplin sejarah seni rupa, sekaligus melakukan intervensi pada kekakuan periodisasi "modern" dan "kontemporer".

Dari perspektif yang lain, istilah "kontemporer" diletakkan dalam kronologi historis sebagai suatu kategori yang menandai keadaan "setelah" *(aftermath).* Penggunaannya yang seperti ini bukan hanya mengindikasikan hasrat untuk terus-menerus menjadi relevan dengan kenyataan-kenyataan "sezaman", tetapi juga untuk mengidentifikasi praktik seni yang berbeda dengan "yang modern". Pada 1990an, sejumlah sejarawan dan penulis mencoba merumuskan batasan "seni rupa kontemporer" melalui diversifikasi praktik seni avant-garde pasca Perang Dunia II yang ditandai oleh surutnya Modernisme-Tinggi. Seni rupa kontemporer dalam pengertian ini adalah seni rupa pascamodern yang dikonstruksi oleh kerangka teoretik baru, seperti multikulturalisme, teori gender, feminisme, pascastrukturalisme, dlsb.

Filosof Peter Osborne (2013: 17-22) pernah mengajukan tesis tentang tiga periodisasi sejarah seni rupa kontemporer. Berdasarkan pengamatannya pada medan seni rupa di Eropa dan Amerika, ia tiba pada kesimpulan bahwa meskipun sama-sama hendak membuat perbedaan dengan kategori "modern", ketiga periodisasi tersebut memiliki perbedaan esensial dalam konstruk sejarah maupun kaitannya dengan makna "kekinian" *(presentness). Periodisasi pertama* adalah pasca Perang Dunia II, ketika 1945 dianggap sebagai tahun yang menandai dimulainya kuasi-epos geopolitik baru oleh institusi seni di Amerika Serikat. *Periodisasi kedua* lebih dilatarbelakangi oleh alasan ontologis, di mana praktik para neo-avant-gardis pada awal 1960an dianggap telah meninggalkan paradigma khas-medium *(medium-specific)* yang diwariskan oleh modernisme. *Periodisasi ketiga* –boleh jadi yang paling populer saat ini—adalah kontemporer sebagai "seni setelah 1989", yang mematok

runtuhnya Tembok Berlin dan runtuhnya komunisme sebagai momen penting yang mengubah praktik dan medan seni rupa.

Meski belum terlepas dari problematika terminologis, sudah menjadi kenyataan bahwa seni rupa kontemporer telah terlembagakan sebagai kategori historis. Upaya menggunakan "kontemporer" sebagai periode historis secara tidak langsung tercermin pada nomenklatur yang digunakan oleh sejumlah museum, pameran, dan publikasi seni. Museum of Contemporary Art, Los Angeles, misalnya, memasukkan semua karya seni yang dibuat setelah 1945 sebagai basis dalam konvensi kronologisnya. Museum Tate Modern, London, menggolongkan karya-karya koleksi yang dibuat setelah 1965 sebagai seni rupa kontemporer. Sementara buku *Theories and Documents of Contemporary Art* justru mematok 1945 sebagai masa awal yang penting. Brandon Taylor dalam *Contemporary Art* (2004) membatasi pembahasannya pada karya-karya seni setelah 1970. Balai lelang Sotheby's mengidentifikasi karya yang diproduksi sejak 1945–1970 sebagai "kontemporer", sementara karya-karya periode setelahnya sebagai "kontemporer akhir" *(late contemporary)* (Thompson, 2008: 10). Ini bukanlah gejala yang terjadi di wilayah-wilayah Euro-Amerika saja. Nomenklatur ini bisa diperpanjang dengan menyebut cakupan kategori "kontemporer" lain yang digunakan oleh institusi seni seperti balai lelang, museum, dan pameran-pameran reguler di Asia, Pasifik, Afrika dan Amerika Latin.

Indikator lainnya adalah ketika "sejarah seni rupa kontemporer" lambat laun mendapatkan pengakuan sebagai wilayah kajian akademik tersendiri. Banyaknya penelitian tesis dan doktoral yang berfokus pada karya-karya mutakhir menjadikan pokok bahasan seni rupa kontemporer menggeser fokus Sejarah Seni Rupa (*Art History,* dengan huruf kapital) sebagai disiplin yang secara konvensional berurusan dengan karya-karya "klasik" dan "modern". Sebagian pakar menganggap gejala itu adalah sebuah oksimoron, kalau bukan *"contradictio in terminis"*. Bagaimana mungkin istilah "kontemporer" yang berkonotasi "mutakhir" disandingkan dengan "sejarah"?

Sementara itu, upaya-upaya untuk mengidentifikasi seni rupa kontemporer sebagai suatu praktik artistik spesifik juga terus dilakukan sejak populernya istilah tersebut. Kritikus Hal Foster (1996: xi), misal-

nya, pernah mencatat ada dua arus yang tak terpisahkan dalam perkembangan seni rupa kontemporer. Yang pertama adalah pergeseran dari fokus gagasan-gagasan tentang "kualitas" kepada "kepentingan", dari hal-ihwal yang bersifat intrinsik ke problem-problem diskursif. Yang kedua adalah pergeseran cara pandang terhadap para seniman neo-avant-garde, atau post-avant-garde, dari perspektif historis yang menjadikan mereka patokan masa lalu, ke arah perbicangan tentang bagaimana seniman-seniman itu terlibat di dalam isu-isu aktual kritis (Foster, 1996: xi). Dari perspektif ini, label seni rupa kontemporer memang terbuka pada segala jenis praktik seni, namun tetap mensyaratkan semacam ikatan dengan wacana avant-gardisme.

Pada 1990an, banyak sejarawan dan penulis mengikuti Arthur C. Danto yang cenderung memberlakukan batasan "seni rupa kontemporer" sebagai suatu diversifikasi praktik seni avant-garde pasca Perang Dunia II yang ditandai oleh surutnya Modernisme-Tinggi yang notabene identik dengan seni abstrak. Dalam kerangka ini, label seni rupa kontemporer di satu pihak tidak berlaku untuk segala macam jenis seni yang sezaman; namun di pihak lain, juga tidak berlaku pada seni yang mencoba secara radikal memutuskan diri dengan masa lalu, sebagaimana terjadi dengan modernisme (Danto, 1997: 5).

Dalam *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (1997), Danto menengarai bahwa terdapat urgensi untuk membuat perbedaan tajam antara pengertian "modern" dan "kontemporer". Sebelumnya, ia menduga bahwa pengertian seni rupa kontemporer hanyalah "seni modern yang diciptakan pada masa sekarang" dan "karya yang dibuat oleh seniman-seniman masa kini". Namun sejalan dengan bergulirnya sejarah, pada akhirnya ia menyadari bahwa seni rupa kontemporer juga berarti seni yang dibuat dengan struktur produksi yang belum pernah muncul sebelumnya dalam sejarah. Lebih lanjut ia menjelaskan bahwa garis perbedaan antara dua istilah tersebut menjadi semakin jelas karena kebutuhan suatu label untuk mengidentifikasi praktik-praktik dengan tata acuan baru—semacam identifikasi "seni posmodern" oleh kaum posmodernis.

Namun Danto juga mengakui bahwa penggunaan istilah "seni posmodern" –khususnya untuk menyebut karya-karya yang dibuat se-

telah runtuhnya modernisme—menjadi terlalu kuat dan tendensius, karena sesungguhnya praktik yang dirujuk lebih luas dari sekadar karya-karya yang secara eksplisit mengacu pada "penggayaan" dalam posmodernisme. Di sisi lain ia juga mengakui bahwa penggunaan istilah "seni rupa kontemporer" dirasa terlalu lemah karena batasan yang terlalu inklusif (1997: 5). Pada akhirnya, upaya-upaya untuk mengidentifikasi istilah kontemporer secara historis berdasarkan periodisasi sejarah memang menjadi arbitrer. Alhasil, upaya-upaya itu ternyata menyebabkan pemahaman terhadap istilah "kontemporer" menjadi tak kalah rumit. Sejarawan Cuauhtémoc Medina (2012), misalnya, mencatat bagaimana perbedaan dalam mematok pengertian "kontemporer" sebagai suatu batasan historis berisiko menjadikan istilah tersebut "percuma" dan "kosong".

Dalam sebuah esainya di jurnal *October* (2010), Hal Foster mencoba merangkum berbagai tanggapan tentang hubungan seni rupa kontemporer dengan posmodernisme. Yang menarik, ia justru merevisi pengertian yang ia kemukakan sebelumnya tentang hubungan seni rupa kontemporer, posmodernisme dan post-avant-garde:

> "Kategori 'seni rupa kontemporer' bukanlah sesuatu yang baru. Apa yang baru hanyalah makna bahwa dalam heterogenitasnya yang sangat mencolok, praktik ini tampaknya justru semakin mengapung bebas dari penentuan sejarah, definisi konseptual, dan penilaian kritis. Paradigma seperti 'neo-avant-garde' dan 'posmodernisme', yang pernah berorientasi pada teori-teori seni, seperti jejak yang menghilang di atas pasir, dan, tentu saja, tidak ada model jangkauan jelas atau kekuatan intelektual yang muncul sebagai manfaatnya. Secara paradoksal, pada saat yang sama, 'seni rupa kontemporer' telah menjadi objek kelembagaan di dalam dirinya sendiri: di dalam dunia akademis muncul keprofesoran dan program studi, dan di dunia permuseuman dan institusi, semuanya menjadikannya sebagai subjek, dan memperlakukannya secara terpisah, tidak hanya dengan praktik seni sebelum perang tapi dari praktik pasca-perang juga."

Dalam *What is Contemporary Art* (2009), Terry Smith mensinyalir bahwa penggunaan dan penyebaran istilah "seni rupa kontemporer" telah mengalami generalisasi secara global selama dua dekade. Ada be-

UPT. PERPUSTAKAAN

berapa sebab yang mendorong generalisasi itu tidak mengerucut pada satu definisi atau artikulasi istilah yang spesifik. Salah satunya adalah ketakutan atau keengganan pada "esensialisme"—yakni sikap-sikap yang menganggap bahwa narasi besar dalam berbagai bentuknya telah berakhir. Smith tak menyangkal bagaimana situasi posmodern memang mendorong artikulasi seni pada pluralisme dan divergensi, dan menjadikan seni rupa kontemporer terbuka pada pengertian "semua jenis seni yang dibuat sekarang".

Namun dengan kritis Smith juga menyebut sikap pluralisme semu sebagai semacam selubung untuk mengingkari fakta-fakta yang khas tentang praktik seni rupa yang berlangsung. Salah satu sebab dari keraguan atau keengganan dalam mengembangkan strategi yang komprehensif untuk memahami seni rupa kontemporer adalah asumsi bahwa praktik yang berkembang selama ini masih dalam tahap awal kemunculannya. Akan tetapi, sementara itu, karya-karya seni rupa yang dihasilkan oleh para seniman dalam waktu sekurang-kurangnya dua dekade terakhir telah menjadi koleksi museum, akademi, dan balai lelang. Semua itu membentuk konteks yang nyata untuk produksi seni dengan parameter yang seolah-olah diterima begitu saja.

Gagasan seni rupa kontemporer harus dilihat sebagai suatu proyek kebudayaan—alih-alih terus-menerus mempersoalkan parameter tertentu yang memungkinkan inklusi dan eksklusi estetik. Bagi Smith, mengidentifikasi seni rupa kontemporer berhubungan dengan satu pertanyaan besar: "Apa gambaran dunia saat ini?" (Smith, 2009: 5). Kita memang bisa menyebut semua fakta yang terjadi di sekeliling kita sebagai jawaban. Akan tetapi, fakta lainnya juga membuktikan bahwa sepanjang dua dekade ini, ada tema-tema atau kecenderungan artistik yang menguat dan menjadi arus utama dalam seni rupa kontemporer. Pembahasan atas tema-tema itu seharusnya tidak menjadikan kita enggan atau takut untuk mengidentifikasi apa itu seni rupa kontemporer.

Di luar aspek-aspek (gaya) estetiknya, seni rupa kontemporer belakangan banyak dipandang sebagai manifestasi semangat global. Alih-alih bertungkus-lumus dengan identifikasi estetik, semacam gaya ataupun medium dalam seni rupa kontemporer, belakangan ini banyak penulis, peneliti, dan sejarawan yang menyertakan kajian-kajian so-

siologis sebagai ranah yang inheren dalam praktik seni rupa kontemporer. Fokus pada infrastruktur, institusi, pasar dan globalisasi menjadi semakin tak terpisahkan dengan karya-karya yang digolongkan sebagai "kontemporer". Hal ini mengindikasikan bahwa seni rupa kontemporer menempati ruang dan waktu yang spesifik, terutama ketika situasi dunia berubah oleh karena kesadaran baru tentang intensifikasi hubungan, keberlangsungan dan pengaruh antara bangsa, yang pada akhirnya membentuk medan seni rupa sebagai ranah sosial yang lebih luas, rumit dan kompleks.

Ada beberapa jangkar historis kemunculan kesadaran semangat global dalam seni rupa kontemporer. Beberapa sejarawan seni mengemukakan periodisasi yang berbeda-beda, namun secara umum menyebut beberapa situasi global sebagai pemicu gelombang perubahan: Berakhirnya Perang Dunia II; dekolonisasi negara-negara Asia-Afrika; munculnya Amerika Serikat sebagai negara adidaya; Perang Dingin; bubarnya Uni Soviet dan unifikasi Jerman pada 1989; serta kemunculan kekuatan ekonomi baru seperti Cina, India dan Brasil. Fenomena-fenomena sejak pertengahan abad ke-20 itu dilihat sebagai sekuens-sekuens yang secara diskursif berdampak besar pada perubahan topografi medan seni rupa global.

Minimnya kecenderungan dominan –semacam "gerakan" atau "gaya" sebagaimana terjadi sepanjang paruh pertama abad ke-20— menjadi faktor penentu lain dalam kesejarahan praktik dan istilah "seni rupa kontemporer" di Amerika dan Eropa pada awal era 1980an. Oleh karena itu, sangat sulit untuk mengidentifikasi seni rupa kontemporer sebagai suatu "gaya", "kecenderungan", atau "isme" sebagaimana terjadi dalam sejarah seni rupa modern dan modernisme. Yang bisa dilakukan adalah menawarkan suatu gambaran bagaimana seni rupa kontemporer diterima sebagai bagian dari konstelasi teoretik yang, mengikuti Danto, akhirnya memungkinkan berbagai jenis produksi artistik disebut sebagai "seni".

SENI RUPA KONTEMPORER DAN POSMODERNISME

Meski masih mengandung problem etimologis, tapi satu hal yang jelas

bahwa dalam upaya membahas diskursus dan praktik seni rupa kontemporer, sejumlah teoretikus telah merumuskan konsep-konsep kunci yang relevan dengan praktik artistik yang muncul nyaris bersamaan dengan teorisasi posmodernisme. Alih-alih membuat perbedaan diametral antara "modern" dan "kontemporer" melalui periodisasi yang ketat, penelitian ini mencoba menelaah perbedaan-perbedaan antara dua istilah tersebut melalui konsep-konsep modernisme dan posmodernisme. Di sini posmodernisme dipahami sebagai gugus pemikiran yang mengatasi atau melampaui modernisme. Teorisasi ini sangat erat terkait dengan praktik seni rupa kontemporer, sekurang-kurangnya hingga awal 2000an.

Teorisasi Modernisme

Dalam seni rupa, modernisme umumnya dipahami sebagai serangkaian perkembangan gerakan atau gaya yang muncul pada akhir abad ke-19 hingga pertengahan abad ke-20 yang bermaksud memutuskan ikatan dengan tradisi sebelumnya. Fauvisme pada 1905 dan Kubisme pada 1907 –contoh dua gerakan yang mencerminkan ideologi modernisme dalam seni lukis—sering diklaim sebagai gaya yang menandai perkembangan modernisme pada awal abad ke-20. Modernisme, ideologi yang paling dikenal mencerminkan puncak pencapaian virtuositas seniman modern, dapat disebut sebagai simbol kesuksesan persinggungan seni rupa dengan kondisi dan semangat modernitas.

Teorisasi modernisme berkembang bersamaan di tengah revolusi politik dan sosial di Eropa. Iklim medan sosial seni rupa di Perancis pada dekade pertama abad ke-20 turut memberikan kontribusi penting bagi perkembangannya. Liberalisasi institusi seni, komersialisasi, dan jaringan komunikasi internasional adalah beberapa faktor yang berperan menyebarkan pengaruh Kubisme dan Fauvisme dari Paris ke daratan Eropa selebihnya. Secara bersamaan aktivitas mereka merespons percepatan perubahan besar-besaran yang terjadi di Eropa menyusul terjadinya Perang Dunia I. Era itu memberikan semacam kebebasan baru pada para seniman. Mereka "merayakannya" dengan manifestasi-manifestasi, penerbitan majalah dan katalog pameran secara berkala. Suasana percepatan modernitas sedemikian rupa di Eropa pada

saat itu melahirkan kecenderungan berkarya yang merepresentasikan atmosfer penolakan para seniman terhadap kecenderungan artistik yang ada dalam karya-karya pendahulunya.

Robert Atkins dalam *Art Spoke* (1993) menyebutkan bahwa istilah modernisme digunakan untuk menyebut gaya-gaya dan ideologi artistik yang berkembang dalam rentang 1860an hingga 1970an di Barat. Ekspresionisme, Futurisme, Dada, Vorticism, Konstruktivisme, Surrealisme, dan Abstrak Ekspresionisme adalah beberapa istilah yang mengidentifikasi kecenderungan artistik modernisme itu. Dalam penulisan sejarah seni rupa, perkembangan gaya-gaya dalam modernisme seringkali dilukiskan layaknya garis lurus dan dianggap mencerminkan semangat kemajuan modernitas *(progress)*.

Para modernis telah melahirkan berbagai macam konsep dan kecenderungan artistik yang diyakini "selalu berbeda dengan apa yang pernah ada sebelumnya". Seniman-seniman Futuris di Italia seperti Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, dan Gino Severini –para penandatangan *Technical Manifesto of Futurist Painting* pada 1909—menampilkan gambaran percepatan perkembangan objek-objek teknologi pada masa itu di atas kanvas. Sebagai kecenderungan artistik, Futurisme dicirikan oleh penggambaran berbagai fenomena modernitas semisal kereta api, mobil, mesin-mesin industri layaknya sekuen fotografis dari pergerakan objek tertentu yang ditampilkan dalam satu plat gambar. Dari pihak Ekspresionisme –dimulai di Jerman pada dekade pertama abad ke-20—terdapat kecenderungan seperti terlihat pada kanvas-kanvas Wassily Kandinsky dan Edvard Munch. Kecenderungan artistik ini lebih menekankan tendensi untuk melukiskan ekspresi dan emosi subjektif ketimbang menggambarkan realitas atau alam secara "objektif". Konstruktivisme di Rusia mengadaptasi pemikiran saintifik dalam melukis, sementara karya-karya Surrealisme menegaskan peran "bawah sadar" atau "ketidaksadaran" *("subconscious"* atau *"unconscious")* dalam aktivitas kreatif.

Dalam wacana yang lebih spesifik, konsep modernisme dalam seni rupa selalu identik dengan nama kritikus Amerika Clement Greenberg. Dalam artikelnya "Modernist Painting" (1965), ia menyebutkan bahwa modernisme "saya identifikasikan sebagai sebuah pro-

ses intensifikasi, atau tendensi kritik diri *(self-critical)* yang dimulai oleh filosof Kant [...] Esensi dari modernisme adalah penggunaan karakter metode disiplin seni rupa untuk mengkritik disiplin (seni rupa) itu sendiri, tidak dengan tujuan untuk menumbangkannya, melainkan justru membuatnya lebih kuat dan berakar". Konsep inilah yang kemudian dikenal luas sebagai semboyan *art's for art's sake.* Etos modernisme Greenbergian menegaskan bahwa seni rupa adalah bidang yang melulu mengabdi pada bidang seni rupa itu sendiri (Fernie, 1995: 349).

Tujuan konsep "kritik diri" Greenberg adalah untuk menghilangkan efek-efek yang dipinjam dari medium atau karya lain: setiap karya seni –dalam diskursus modernisme—harus berbeda dengan yang pernah ada sebelumnya, baik dalam bentuk maupun kandungan maknanya, dan pada saat yang sama ia harus lepas dari realitas-realitas sosial. Sebagai Neo-Kantian, Greenberg berpandangan bahwa penilaian estetis terhadap suatu karya seni harus bersifat otonom dan universal. Pikiran Greenberg tentang modernisme memang mewarisi ideologi Pencerahan. Adalah pemikiran Immanuel Kant dalam *Critique of Judgement* (1790) yang menjadi embrio konsep seni modern yang otonom dan universal. Ia menulis tentang penilaian estetis terhadap sebuah objek seni yang seharusnya lepas dari segala macam kepentingan. Independensi penilaian (estetis) tidak berkaitan dengan moral tertentu karena demikianlah otonom seni menurut estetika Kant.

Seperti telah disinggung pada bab lalu, konsep "otonomi" seni macam ini oleh Peter Bürger dianggap mengukuhkan status sosial seniman sebagai keprofesian yang melayani kepentingan kaum borjuis. Sekurang-kurangnya sejak akhir abad ke-18 di Eropa, munculnya kaum borjuis dan kelas menengah baru membidani lahirnya disiplin filosofis tentang estetika yang menyoal konsep otonomi seni. Pada masa tersebut puisi, seni drama, seni musik, seni patung, seni lukis, dan arsitektur mulai diniscayakan sebagai bidang keahlian yang khusus dan berbeda dengan keahlian lain (seperti filsafat, misalnya). Aktivitas artistik dipisahkan dengan konteks kehidupan keseharian masyarakat. Seni yang otonom inilah yang disebut Bürger sebagai "bagian dari kategori masyarakat borjuis".

Andreas Huyssen dalam *After the Great Divide* (1986) melihat ada-

nya kemiripan posisi pemikiran Greenberg dengan Adorno. Keduanya menjadi "palang pintu terakhir" penjaga kemurnian estetika Pencerahan yang menaruh harapan mulia pada seni dan sains sebagai perangkat yang tidak hanya menaikkan derajat, tetapi juga mengontrol kekayaan alam dan pemahaman manusia terhadap dunia dan dirinya *(self),* kemajuan moral, keadilan dan kebahagiaan. Konsep "modernisme" dan "modernisme tinggi" mendaku diri sebagai "musuh besar" kebudayaan massa yang dianggap sebagai produk penafsiran kapitalisme yang keliru atas cita-cita Pencerahan.

Adorno dan Greenberg memang memercayai apa yang disebut sebagai "kemajuan" *(progress)* yang niscaya dalam seni maupun kebudayaan pada umumnya. Metafor "evolusi linear" dan "tujuan teologis" seni tercermin dalam pemikiran keduanya. Modernisme (Greenberg) dan modernisme-tinggi (Adorno) sama-sama mencari bentuk-bentuk kebudayaan otonom, yaitu bentuk-bentuk yang dibebaskan dari nilai-nilai tradisi dan "kanon", dari setiap batasan sosial dan terutama dari batasan komoditi. Dari perspektif kedua pemikir tersebut, "abstraksi" adalah konsep dominan dalam modernisme. Sebagaimana kata Greenberg menyitir pengertian Hegel tentang *Geist,* abstraksi dianggap sebagai tujuan akhir dari pencarian "sang absolut". Melalui model "abstraksi", seniman lebih memusatkan perhatiannya pada penggalian medium, teknik, bentuk, atau keberkaitan antara elemen-elemen dalam satu bentuk ketimbang "isi" atau maknanya secara sosial.

Dalam *The End of Art Theory* (1987) Victor Burgin melihat bahwa modernisme Greenberg secara konseptual berhubungan dengan konsep "formalisme" yang dikemukakan oleh kritikus Inggris Roger Fry dan Clive Bell. Formalisme Fry dan Bell menolak intensi seniman yang menggunakan karyanya sebagai perangkat sosial-politis-ideologis. Mereka menganggap *significant form*-lah tujuan dari karya seni. Metode kritik Bell dan Fry dititikberatkan pada masalah kebentukan, sedangkan perhatian pada aspek-aspek lain sebuah karya seni –seperti narasi dan *subject matter*—dikesampingkan, bahkan lebih buruk lagi: dianggap merusak tujuan penilaian. Kaidah kebentukan dalam karya rupa, merujuk pada anggapan kedua teoretikus tersebut, merupakan unsur penyatu yang diyakini terlepas dari latar belakang geografis dan historis

(Barret: 1992).

Konsep formalisme Bell dan Fry menjadi penting dibicarakan sebagai bagian dari perkembangan modernisme di Amerika Serikat karena jasa Greenberg. Dengan prinsip-prinsip formalisme yang diadaptasi dari Bell dan Fry, Greenberg menunjuk kecenderungan abstrak ekspresionis dari karya-karya Mark Rothko, Willem de Kooning, dan Jackson Pollock pada pertengahan dekade 1940an dan 1950an sebagai aktualisasi praktik yang mewakili modernisme. Inilah yang menyebabkan modernisme dan formalisme sering disebut identik dan erat berhubungan. Abstrak ekspresionisme dianggap menggambarkan eksistensi ideal dari kebebasan individu seniman yang merupakan ekspresi psikis melalui abstraksi, di mana bentuk, ukuran, struktur, skala dan komposisi lukisan menjadi sesuatu yang sangat penting. Konsep formalisme ini disebut oleh Burgin sebagai "jembatan penolong menuju ontologi Kantian [...] yang menjadikan seni sebagai sesuatu yang murni, dan di dalam kemurniannya itu ia menemukan standar kualitas, selain otonominya." (Burgin, 1987).

Dalam konsep modernisme (Greenbergian), kenikmatan estetis yang dihasilkan dari suatu karya ditaksir dari bagaimana karya tersebut dapat memberi jarak terhadap kenyataan yang ada di luar atau berdasarkan ruang imajiner yang direfleksikannya. Modernisme memosisikan diri sebagai seni yang terpisah dari norma sosial, seolah-olah universal dan otonom. Seni diciptakan sedemikian eksklusif semata demi kepentingan atau kebutuhan pencerapan dan kenikmatan visual. Secara umum prinsip-prinsip modernisme dalam seni rupa dapat diidentifikasi sebagai berikut:

- kepercayaan pada keunikan individu, kreativitas, orisinalitas, dan kejeniusan artistik
- optimisme terhadap gagasan tentang kemajuan linier
- penghormatan pada *masterpiece* yang dianggap "orisinal dan otentik"
- mengutamakan model abstraksi ketimbang muatan naratif, historis ataupun politis dalam karya seni
- meremehkan produk kebudayaan massa, *kitsch,* dan sensibilitas artistik kelas menengah ke bawah

Teorisasi Seni Rupa Posmodern

Surutnya atmosfer peperangan di Vietnam, reunifikasi Jerman Barat dan Timur serta mendinginnya iklim pertentangan antara dua blok adikuasa pada akhir 1980an, turut menjadi latar belakang kesejarahan dimulainya perbincangan posmodernisme dalam konteks seni rupa di Barat. Pada kurun waktu tersebut, Modernisme Greenbergian –sebagai penggayaan sekaligus ideologi—telah mencapai status kemapanannya, paling tidak di Amerika, dengan masuk ke dalam jaringan institusi seni rupa seperti Museum of Modern Art (MoMA) di New York. Ketika itu, modernisme telah identik dengan formulasi atau standar kualitas estetik dalam seni lukis dengan perhatian yang lebih terhadap medium, warna, kedataran atau kualitas matra, bentuk, permukaan dan skala; sementara karakter-karakter lain menyangkut kualitas ekstrinsik dari suatu lukisan –seperti narasi, realisme, deskripsi, pokok bahasan—cenderung diabaikan (Wallis, 1988). Perubahan penggayaan dalam kerangka spesifikasi medium ini melulu dinilai berdasarkan inovasi teknis, dan kemajuannya hanya dilihat atas dasar kepuasan pencerapan visual dan estetis.

Charles Jencks dalam *The Post Avant-Garde* (1987), menyebutkan bahwa perubahan karakter penggayaan atau kecenderungan karya seni rupa yang menandai peralihan menuju posmodernisme dapat dilihat melalui karya-karya Pop Art pada dekade 1960an, meskipun istilah "posmodernisme" belum dapat dibilang populer saat itu. Ia merujuk antara lain pada karya-karya Richard Hamilton, James Rosenquist, dan Andy Warhol yang dianggap "menggantikan modernisme –yang lemah secara moral dan membosankan secara estetis—dengan sinisme yang meledak-ledak dan mencolok mata." Pendapat serupa dikemukakan oleh Huyssen (1986) yang mengatakan bahwa posmodernisme dekade 1960an ditandai dengan perlawanan terhadap modernisme oleh generasi seniman seperti Robert Rauschenberg dan Jasper Johns. Di lain pihak, ada pula beberapa penulis yang menggolongkan Pop Art sebagai bagian dari perkembangan modernisme. Menanggapi hal tersebut, Jencks mengemukakan bahwa dalam beberapa hal memang ada persamaan antara modernisme Greenbergian (baca: abstrak ekspresionisme) dengan Pop Art, yakni dari segi kesuksesan komersialnya,

tetapi dari sudut semangat artistik, keduanya jauh berbeda.

Perbincangan tentang Pop Art sebagai pemutusan dengan tradisi modernisme memang baru muncul setelah menyurutnya gaung gerakan tersebut, terutama pada dekade 1980an sampai 1990an. Adalah Arthur Danto yang menyebut Andy Warhol sebagai seniman yang "mengakhiri seni" (Danto, 1992: 9). Dengan argumen *the end of art* itu Danto sebetulnya merujuk pada pengertian "akhir" modernisme (Greenbergian) yang ia anggap telah terkooptasi oleh komersialisasi. Modernisme, demikian Danto, setelah melangsungkan dominasinya selama beberapa dasawarsa berakhir ketika Andy Warhol pada 1964 memamerkan *Brillo Boxes* di New York Gallery. Danto menafsirkan bahwa dengan karya tersebut Warhol sebetulnya sedang mengemukakan klaim filosofis tentang hilangnya batas perbedaan antara objek seni dan non-seni. *Brillo Boxes* seolah ingin menjelaskan bahwa yang membedakan objek-objek dengan status seni dan non-seni adalah perangkat teori yang membekalinya. Esensi karya seni bukan muncul dari objeknya, melainkan dikondisikan oleh institusi dan properti teoretik yang melatarbelakanginya (Boyne dan Rattansi, 1997: 237).

Transformasi praktik seni dan kritiknya mulai terlihat jelas di Amerika Serikat dengan diterjemahkan dan diterbitkannya tulisan para intelektual Teori Kritis, pascastrukturalisme, dan feminisme Eropa semenjak akhir 1970an. Bersamaan dengan itu Ihab Hassan dan Charles Jencks mulai memperkenalkan istilah "posmodernisme" (*"Post-Modernism"* dalam versi Jencks, atau *"postmodernism"* dalam versi Hassan) di negara-negara berbahasa Inggris.

Harrison dan Woods (2002) pernah menjelaskan bahwa hal lain yang menyebabkan adanya pengertian yang berbeda-beda tentang posmodernisme adalah juga karena masing-masing pencetusnya berbicara tentang konteks wilayah geografis dan kultural yang berbeda-beda. Hilton Kramer dari jurnal *New Criterion* pada Februari 1984 menggelar sebuah seminar yang membahas keterkaitan teori-teori pascastrukturalisme Perancis dengan kritik-kritik kebudayaan yang berkembang di Amerika pada 1970an sampai 1980an. Dalam seminar tersebut dibahas keterkaitan teori-teori seperti dekonstruksi, feminisme, sampai kritik-kritik "kiri" yang berkembang dari tradisi Marxis dengan posmo-

dernisme yang mulai menjadi perbincangan hangat di lingkup-lingkup intelektual dan akademik. Ketika itu, jurnal-jurnal dan majalah seni seperti *Flash Art, October, Art in America* mulai memuat wawancara dan terjemahan teori-teori pascastrukturalisme dari para pemikir seperti Julia Kristeva, Jacques Derrida, dan Jean Baudrillard. istilah "pascastrukturalisme" dan "posmodernisme" mulai digunakan secara tumpang-tindih dan kadang dipertukarkan satu sama lain. Beberapa kritikus seni rupa seperti Rosalind Krauss, Craig Owens, dan Douglas Crimp berupaya mengidentifikasi lebih jauh karakter-karakter atau kecenderungan tertentu dalam karya seni rupa dengan memanfaatkan perangkat teori pascastrukturalis itu. Terbitnya tulisan-tulisan tersebut, selain dipahami sebagai sikap kritis pada paradigma lama yang dianggap kadaluarsa, juga menegakkan keberadaan atau status praktik seni rupa yang kemudian disebut "posmodern." Akan tetapi, hal ini tidak berarti "seni rupa posmodern" adalah praktik produksi artefak artistik yang benar-benar "baru" dan "belum pernah dilakukan pada masa sebelumnya." Teorisasi posmodernisme secara geneologis juga "menghidupkan" karya-karya yang sudah ada sebelumnya, namun termarjinalkan oleh wacana modernisme.

Di satu sisi, teori posmodernisme dalam seni rupa merupakan revisi kritis terhadap berbagai pandangan, keyakinan, postulat, atau dalil-dalil dalam paradigma modernisme yang kini dianggap lama, berdasarkan gagasan-gagasan posmodernisme (atau pascastrukturalisme) sebagai suatu pendekatan epistemologis (Owens, 1980). Contohnya, aspek "diskontinuitas" dan *"pastiche"* sebagai ciri artistik posmodernisme –sebagaimana diungkapkan Fredric Jameson—sebetulnya juga dapat dilihat dalam karya-karya para modernis. Hanya saja teori-teori modernisme memang tidak pernah menyinggung –bahkan "mengharamkan"—wacana tentang karakter-karakter "diskontinuitas" atau "nostalgia" dalam karya seni rupa, karena dianggap tidak mencerminkan semangat kemajuan. Kritikus Craig Owens menganggap modernisme adalah representasi konsep yang telah keliru menafsirkan praktik seni rupa modern. Pendapat yang nyaris senada dikemukakan oleh Christopher Reed, yang mengatakan bahwa sebetulnya selalu terdapat aspek-aspek yang dapat dilihat sebagai karakter posmodern

dalam karya-karya para seniman yang disebut modernis (Reed, 1997).

Perkembangan penulisan posmodernisme dalam seni rupa tidak dapat dilepaskan dengan konteks perkembangan seni rupa di Amerika Serikat. Hal ini disebabkan karena di Amerikalah dominasi modernisme Greenberg terasa kuat dan mengakar. Huyssen melihat bahwa krisis yang dialami oleh modernisme juga merupakan krisis ideologi modern dan modernisasi, yang mencakup permasalahan hubungan masyarakat dengan (institusi) seni rupanya. Secara umum, dapat dilihat intensi-intensi tertentu dari teorisasi posmodernisme yang membongkar mitos-mitos modernisme yang monolitik dan masif, seperti:

- mapannya modernisme Greenbergerian di MoMA dikritik sebagai formulasi yang terlalu reduktif, karena ternyata hanya identik dengan seni lukis, lebih spesifik lagi: abstrak ekspresionisme
- formulasi modernisme yang dibangun Greenberg dianggap sebagai alat untuk memarjinalkan seni realisme sosial dengan muatan politik, sekaligus membersihkan paham komunisme di Amerika
- institusi yang memapankan modernisme dianggap sebagai kooptasi kaum kapitalisme liberal;
- tujuan mulia *(telos)* dari modenisme –yakni otonomi seni—yang hendak "menyucikan diri" dari kaum borjuis malah berdampak pada kooptasi dan komersialisme seni, terutama seni lukis;
- ide "kemajuan" dalam modernisme dianggap memarjinalisasi para liyan karena mengabaikan aspek-aspek diskontinuitas.

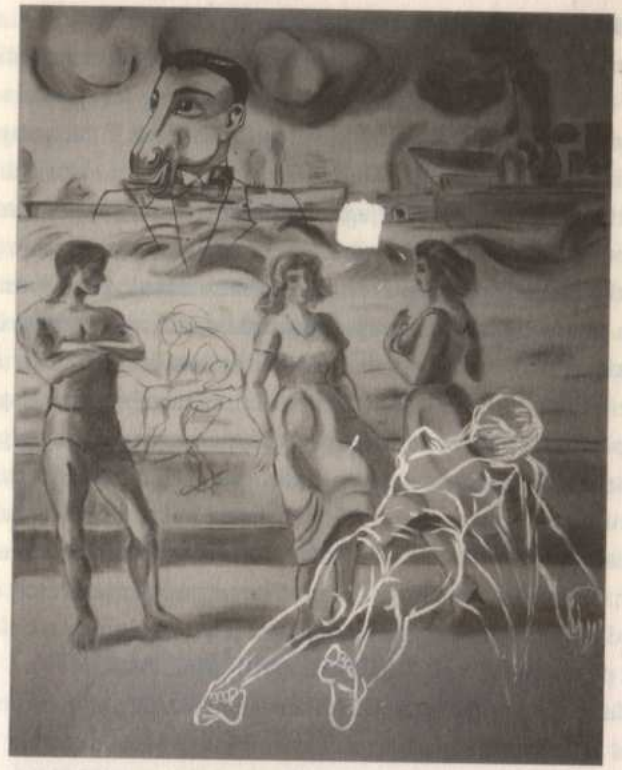
Menurut Christopher Reed (1997), perkembangan praktik seni rupa (yang disebut) posmodern paling tidak berhubungan dengan dua hal: 1) karya tersebut muncul pada "era posmodern", yakni era ketika modernisme tidak lagi dianggap dominan; 2) karya tersebut menampakkan kecenderungan-kecenderungan yang dianggap berhubungan dengan pemikiran posmodernis. Semenjak pertengahan dekade 1970an hingga kini, predikat "posmodern" melekat pada beberapa seniman seperti Martha Rosler, Jenny Holzer, Sherrie Levine, David Salle, Barbara Kruger, Julian Schnabell, Jeff Koons, Carlo Maria Mariani dll. Hal ini tentu saja tidak terlepas dari berbagai penulisan kritik atau penafsiran terhadap karya-karya mereka yang menganggap-

nya sebagai "seni rupa posmodern".

Sherrie Levine sering disebut sebagai salah satu seniman posmodern terpenting. Karya-karyanya –sebagian besar berupa foto– dengan sengaja menjiplak, mencuri citraan, atau meniru karya-karya para seniman pria modernis seperti Piet Mondrian dan beberapa fotografer pria Amerika seperti Edward Weston dan Walker Evans. Terkadang ia hanya memotret ulang karya seorang seniman dari buku-buku tentang tradisi modernisme, kadang karyanya juga hanya berupa foto monokrom yang ia ambil dari foto monokrom yang lain. Pada 1981 ia memamerkan karya-karyanya yang merupakan comotan *(appropriated images)* dari karya-karya fotografi Walker Evans dengan judul *After Walker Evans#7*. Levine dianggap mengangkat isu tentang orisinalitas, plagiarisme, hak cipta, dan kebudayaan patriaki. Dengan menggunakan fotografi sebagai medium, Levine juga dianggap menggeser paradigma modernisme yang mengutamakan seni lukis.

Tema perempuan juga muncul dalam karya-karya Barbara Kruger yang sering memanfaatkan ruang-ruang publik. Kruger banyak mempersoalkan anggapan dan pandangan terhadap perempuan di masyarakat. Ia menggunakan teks-teks verbal dipadu dengan citraan-citraan visual yang biasanya hanya ditemui dalam reklame atau iklan. Karena sering menggunakan format papan reklame, Kruger juga dianggap menolak dikotomi *high art* dan *low art*. Kruger dianggap salah satu seniman feminis-posmodern yang penting, selain Nancy Spero dan Judy Chicago. Tema-tema yang mereka angkat terkait dengan persoalan posisi kaum perempuan, baik dalam masyarakat maupun dalam sejarah seni rupa.

Seniman posmodern memang banyak memanfaatkan, mencuri, menabrak-nabrakkan, menggabungkan ikon-ikon, citraan atau bentuk-bentuk tertentu dari karya seniman atau "teks" lain (fenomena serupa juga dapat ditemukan dalam arsitektur dan sastra). Dari sini mencuat beberapa istilah khas posmodern seperti eklektik, *bricollage, pastiche*, parodi, dan alegori. Model relasi pertandaan semiotika pascastrukturalis sangat berhubungan dengan ciri-ciri tersebut. Seniman David Salle, misalnya, dikenal dengan karya-karyanya yang sering menggabungkan berbagai citraan, mulai dari citraan lukisan-lukisan terkenal,



GAMBAR 2.1 David Salle, *Savagery and Misrepresentation* (1981)
GAMBAR 2.2 Foto karya Reginald Marsh (c. 1938-1945, dicetak 1976) yang menjadi sumber apropriasi sosok orang dalam lukisan Salle di atas
— KOLEKSI: Smithsonian American Art Museum

kartun, foto-foto porno, cuplikan film dll. Dalam *Savagery and Misrepresentation* (1981) misalnya (lihat Gb 2.1), Salle menampilkan dua citraaan—cuplikan gambar telanjang dan *drawing* serupa kartun yang diambil dari foto karya Reginald Marsh (lihat Gb 2.2), seorang pelukis yang sering mengangkat masalah golongan masyarakat bawah.

Isu tentang "identitas" juga tampil mencolok dalam seni rupa kontemporer. Beberapa teoretikus menganggap isu tersebut merupakan karakteristik yang mewakili "kepedulian baru" di era posmodern. Huyssen menyebutkan beberapa permasalahan yang mencakup: identitas nasional, identitas seksual, identitas lingkungan, dan identitas etnis. Perhatian pada beberapa permasalahan tersebut memang menentang kepercayaan universalisme para formalis, yang menganggap kaidah kebentukan adalah unsur penyatu yang lepas dari segala aspek sosial, kultural, historis, dan politis. Karena itulah praktik-praktik seni yang dilakukan para aktivis politik, kaum gay/lesbian dan seniman-seniman non-Barat (artinya negara-negara pascakolonial di Asia, Afrika, dan Amerika Latin) tidak jarang juga digolongkan dalam kategorisasi posmodern.

Tidak dapat dipungkiri, kecenderungan untuk mempersoalkan identitas dalam seni rupa memiliki relevansi baik langsung maupun tidak langsung dengan pemikiran Foucault tentang "kekuasaan" dan liyan *(other)*. Menurut Foucault, kekuasaan dan diskursus (dalam hal ini diskursus modernisme) selalu menciptakan konstruksi-konstruksi yang menyebabkan keterpinggiran pihak-pihak tertentu. Argumentasi-argumentasi dalam diskursus sejarah seni rupa modern telah digunakan untuk mengontrol dan membungkam liyan, sehingga posisinya menjadi marjinal dalam sejarah. Intinya, melalui dekonstruksi posmodern, seni rupa kontemporer akhirnya memberi ruang pada seniman-seniman non-kulit putih, homoseksual, non-kelas menengah seperti misalnya Felix Gonzales-Torres atau Robert Mapplethorpe.

Beberapa sejarawan telah menggolongkan ciri-ciri umum yang tampak dalam karya-karya seni rupa "posmodern" di Barat. Untuk membedakannya secara diametral dengan kecenderungan estetik modernisme, beberapa karakter seni rupa yang disebut posmodern dapat dirumuskan sebagai berikut:

- peniruan/peminjaman *(appropriation)* bentuk, citraan atau fragmen atau *pastiche* dari teks (karya) lain yang pernah ada dalam konvensi sejarah;
- penampakan kecenderungan/sensibilitas alegoris (unsur naratif atau cerita)
- merujuk pada, atau menggunakan citraan-citraan kebudayaan populer;
- kembalinya bentuk-bentuk figuratif dalam konvensi naturalis, (terkadang) melalui bentuk-bentuk fragmen citraan;
- penonjolan aspek perbedaan *(differences)* dan pemaknaan yang berbenturan;
- penerapan unsur nostalgia;
- penggambaran figur atau tubuh manusia sebagai situs atau agen kegiatan seksual dan kekerasan;
- mengedepankan representasi diri *(self-referentiality)*; dan, kembalinya praktik seni yang mencampuri urusan-urusan politik, dsb.

MEDAN SENI RUPA KONTEMPORER DAN GLOBALISASI SETELAH 1989

Dalam sub-bab di atas telah dipaparkan secara singkat salah satu cara untuk melihat praktik seni rupa kontemporer melalui posmodernisme yang muncul sebagai kritik terhadap modernisme. Perspektif itu bermanfaat, setidaknya untuk menandai batas-batas perbedaan istilah "modern" dan "kontemporer" melalui perbedaan-perbedaan prinsipil antara modernisme dan posmodernisme. Akan tetapi, seperti disinggung sebelumnya, pendekatan ini boleh jadi masih kurang memadai untuk memahami seni rupa kontemporer secara sosiologis. Tinjauan di atas hanya menunjukkan bagaimana praktik seni yang disebut sebagai "kontemporer" diulas dalam sejarah seni rupa Barat melalui perangkat teoretik yang disebut "posmodernisme". Dari perspektif sosiologis, proses teorisasi itu adalah salah satu cara bagi pelaku seni rupa kontemporer untuk mendapatkan validasi/legitimasi sebagai praktik yang sah berlaku di dalam medan. Berdasarkan pendekatan fungsionalisme, medan seni rupa memang dapat dirumuskan ke dalam suatu struktur

yang di dalamnya para agen menempati posisi-posisi tertentu berdasarkan fungsi dan interaksinya dengan agen-agen lain. Namun demikian, sub-bab ini tidak bermaksud menguraikan struktur tersebut, melainkan memaparkan sejumlah contoh aktivitas para agen –antara lain museum, biennale, dan balai lelang—yang menunjukkan dinamika medan seni rupa mutakhir setelah 1990an, terutama di Amerika Serikat dan Eropa.

Dalam kuliahnya pada 1994, pengarang *The End of Art World* (1998), Robert C. Morgan mensinyalir dampak-dampak teorisasi posmodern yang berujung pada "akhir dari medan seni rupa". Morgan menulis bagaimana berbagai upaya untuk mendefinisikan medan seni rupa telah menjadi semakin kabur dan bermasalah dalam kaitannya dengan konteks sosial praktik artistik. Morgan merujuk pada situasi di Amerika Serikat di mana sistem medan seni rupa yang menganut retorika posmodernisme mendorong praktik seni menjadi terlalu dekat dengan kehidupan sehari-hari. Situasi tersebut sangat berbeda dengan medan seni rupa 1980an, ketika orang masih bisa membedakan mana karya seni dan mana pajangan di bar, diskotik, dan klub malam.

Morgan menulis bahwa pada tingkat akademik posmodernisme memang merupakan bentuk teori kritis yang menarik sekaligus menantang. Tapi dia juga mengemukakan bagaimana posmodernisme pada akhirnya menjadi akhir dari estetika. Pada 1980an, di Amerika, di mana teori-teori kritis menjadi hampir identik dengan posmodernisme, prinsip dekonstruksi dijadikan dalih kultural untuk menjauhi kesadaran-kesadaran tentang seni sebagai transformasi gagasan melalui perasaan. Para pendukung posmodernisme juga mulai menyatakan perang intelektual pada seni "Euro-amerikasentris" yang dianggap menyembunyikan ekspansi kolonialisme dan imperialisme Barat (Morgan, 1994). Tulisnya, "Dalam iklim semacam itu istilah 'estetika' tak lagi berguna. Yang menggantikan estetika –dan sampai batas-batas tertentu, kritik seni—adalah sebentuk teori terapan yang dipinjam dari filsafat, sosiologi dan psikoanalisa."

Pada pertengahan 1980an, ketika adaptasi teori-teori kritis dan posmodernisme mulai populer dalam majalah-majalah seni rupa di Amerika, Morgan menengarai bagaimana sebagian seniman mulai

menemui kesulitan untuk mendapatkan publikasi maupun liputan media. Ia menemukan fakta menarik bagaimana situasi itu justru mendorong pada kompetisi yang bersifat bias secara komersial. Sebagai akibatnya, seniman-seniman dimunculkan dan diperkenalkan layaknya bintang rock (Morgan, 1994). Terinspirasi oleh kompetisi dan model pemasaran media, sejumlah seniman mulai mempekerjakan asisten dan agen pers dalam rangka membentuk citra mereka, atau untuk menciptakan kembali citra diri yang baru, yang pada dasarnya dilakukan untuk menarik kolektor yang juga menuntut "mististifikasi" baru tentang sosok seniman. Media massa, terutama majalah seni rupa, pada akhirnya menjadi wahana promosi penting bagi seniman-seniman yang ingin muncul dan bertahan hidup dalam medan seni rupa yang semakin dikendalikan pasar.

Dalam *The End of Art World* (1998), Morgan menunjukkan bahwa teorisasi posmodernisme di Amerika memang membawa evolusi atau pembaharuan dalam cara-cara karya seni dipasarkan dan dipromosikan bagai produk korporasi multi-nasional. Seni rupa menjadi bidang yang sejajar dengan berbagai bentuk budaya visual. Morgan juga menjelaskan bagaimana dalam medan seni rupa kontemporer, penyalur seni justru menjadi peran yang menentukan nilai keindahan/seni. Demikian pula dengan galeri seni yang semakin memiliki kontrol begitu besar di pasar. Ketika seni menjadi sangat bergantung pada teori-teori yang permisif pada segala macam situasi kapitalistik, para kritikus dan kurator pembela posmodernisme menciptakan kekaburan antara karya seni yang berbasis teori dan yang dikendalikan oleh pasar yang lebih luas. Situasi konformis menjadi semakin akut ketika dialog antar kritikus dan seniman dianggap tak penting lagi.

Selain Morgan, beberapa sejarawan, kritikus, dan teoretikus seni rupa lainnya seperti Terry Smith, Julian Stallabrass, Charlotte Bydler dan Hans Belting juga mencoba membaca medan seni rupa kontemporer sepanjang 2000an. Karya-karya para penulis ini –rata-rata menggunakan perspektif sosiologis—berfokus pada perubahan-perubahan ekonomi dan politik global yang dianggap berhubungan atau memberikan kontribusi, secara langsung maupun tidak, pada pola-pola produksi, distribusi, dan konsumsi dalam medan seni rupa kontemporer.

Melalui paparan di bawah ini berbagai fenomena perubahan politik internasional dijelaskan melalui representasi yang terlihat pada karya-karya, seniman, maupun infrastruktur seni rupa seperti museum, balai lelang, *art fair,* dan biennale. Paparan berikut ini memang berangkat dari penjelasan situasi medan seni rupa di Eropa dan Amerika, namun dapat memberi petunjuk mengapa medan seni rupa kontemporer pada akhirnya dapat terhubung satu sama lain dan mengalami "perluasan" ke wilayah-wilayah geografis lainnya. Dalam bahasan berikut aspek ekonomi-politik global menjadi topik yang tak terpisahkan dengan perkembangan seni rupa kontemporer.

Bagi sejawaran Terry Smith (2009: 241-271), hubungan-hubungan antara praktik seni rupa kontemporer dan teori estetik posmodern bukanlah wacana yang harus ditolak di dalam sejarah. Ia mengakui bahwa wacana itu pernah dominan sampai sekurang-kurangnya sepanjang 1990an. Namun ia juga menegaskan pentingnya melihat seni rupa kontemporer sebagai suatu totalitas praktik yang hanya akan ada di dalam medannya. Bagi Smith, medan seni rupa kontemporer adalah jejaring praktik seni mutakhir yang terlembagakan sedemikian rupa sehingga dapat hadir untuk publik internasional di seluruh dunia. Melalui pendekatan "kelembagaan" ala Dickie, Smith menjelaskan medan seni rupa kontemporer sebagai jejaring yang ekspansif dan secara intens mengembangkan dirinya melalui struktur kebudayaan dan subkultur global melalui nilai-nilai yang diciptakan oleh para pelaku dan organisasi profesional seni. Penyelenggaraan kegiatan-kegiatan seni seperti pameran, konferensi, lokakarya, yang pada akhirnya menciptakan pasar dan memapankan ruang-ruang seperti museum dan galeri. Dalam telaahnya, Smith tidak mengajukan definisi yang mengarah pada kecenderungan atau karakter estetik tertentu, misalnya berdasarkan gaya maupun penjelasan historis, melainkan mengajukan definisi sosiologis praktik seni rupa yang terikat pada ciri-ciri aktivitas di dalam medannya.

Museum dan galeri seni rupa kontemporer, biennale, balai lelang, *art fair,* majalah, program televisi, situs jaringan, yang selama dua dekade terakhir terus menerus mempercanggih diri dengan metode distribusi karya-karya seni rupa mutakhir membuktikan bahwa praktik

seni rupa kontemporer sangat terikat pada model tatanan ekonomi baru. Seni rupa mutakhir ini semakin terhubung dengan produk-produk budaya tinggi lainnya seperti fesyen dan desain, dan memanfaatkan pola-pola industri turisme, serta budaya korporat dan filantropi yang dijalankan oleh para pebisnis kelas atas. Julian Stallabrass (1999) menyebut seni rupa kontemporer sebagai *high-art lite* (seni tinggi yang ringan), merujuk pada istilah kadar "ringan" dalam minuman beralkohol semacam bir.

Dalam bukunya, *Art Incorporated* (2004), Stallabras mengulas bagaimana perjuangan seni rupa kontemporer untuk mendapatkan otonominya harus berhadapan dengan kekuatan besar neoliberalisme yang dianut sebagian besar negara-negara Barat. Dengan kritis ia menyebut seni rupa kontemporer pada akhirnya harus jatuh sebagai "seni bebas" *(free art)* yang menganut paham "perdagangan bebas" *(free trade).* Berbeda dengan cara pandang para teoritikus seni rupa modern yang menganggap otonomi seni dan estetisisme sebagai tujuan mulia *(telos)* seni rupa modern, seni rupa kontemporer justru membuka diri pada aspek-aspek industri seni. Perubahan ini, menurut Stallabras, adalah akibat dari kecenderungan internal seni itu sendiri di satu pihak, dan di pihak lain merupakan konsekuensi dari perluasan transformasi ekonomi-politik internasional (Stallabras, 2004: 3).

Mekanisme biennale dalam medan seni rupa kontemporer, menurut Stallabrass, mengikuti model pencarian atau riset lahan bisnis baru di dalam pasar. Selain memproduksi tontonan, biennale seharusnya berfungsi sebagai momen dan tempat untuk menampilkan karya-karya dan seniman yang dianggap perlu mendapat perhatian dari publik, terutama publik dalam konteks pameran itu berlangsung. Akan tetapi pada akhirnya sistem biennale juga memproduksi homogenitas dan stereotipe: "Lebih spesifik lagi, ia memperkuat nilai-nilai neoliberal, khususnya melalui mobilitas para pekerja [seni] dan pengetahuan tentang nilai-nilai multikulturalisme yang mengalami standarisasi." (2004: 42). Dengan semangat posmodern, sistem biennale yang menjamur sejak 1990 berfungsi sebagai semacam saringan untuk menampilkan para *liyan,* namun demi kepentingan menarik perhatian publik non-lokal. Dalam biennale-biennale terkandung utopia transnasional

yang ditujukan untuk menciptakan hubungan-hubungan semu antara lokal dan global. Biennale-biennale selalu memiliki misi politik. Stallabrass mencontohkan penyelenggaraan Istanbul Biennale yang digagas oleh pemerintah Turki sebagai upaya untuk meyakinkan otoritas Uni-Eropa bahwa Turki telah menganut sistem sekularisme dan ekonomi neoliberal yang setara dengan anggota-anggota UE lainnya (2004: 37).

Bagi Stallabras, serangkaian peristiwa pasca 1989 sangat berpengaruh dalam perubahan karakter medan seni rupa kontemporer. Penyatuan kembali Jerman, pecahnya Uni Soviet, munculnya perjanjian perdagangan global, konsolidasi blok perdagangan, dan transformasi Cina menjadi negara berbasis ekonomi kapitalistik adalah momen-momen penting yang mendorong perubahan itu. Sejak "ibu kota seni rupa" berpindah dari Paris ke New York pasca Perang Dunia II, dan berlangsungnya dominasi wacana seni rupa yang Euro-amerikasentris sampai pertengahan 1980an, perubahan-perubahan itu semakin nyata sepanjang 1990an, ketika medan seni rupa global tak lagi mengikuti struktur pembagian blok Barat dan Timur pada masa Perang Dingin. Seni rupa kontemporer semakin terlibat dengan ekonomi-politik baru, yang pada akhirnya memunculkan karya-karya seni yang, meskipun bermuatan politik yang kritis, tetap menonjolkan aspek-aspek yang menghibur dan menjual (Stallabrass, 2004: 10).

Tahun 1989 juga menandai momentum yang berpengaruh pada pembentukan topografi seni rupa kontemporer yang bersifat trans-nasional atau multi-nasional dan multi-kultural saat ini. Pada tahun tersebut Jean-Hubert Martin, menguratori pameran *Magiciens de la Terre* di Centre Pompidou, Paris, di mana ia memilih 100 seniman dari hampir segenap penjuru dunia yang mewakili kategori "pusat" dan "marjin" (Amerika Serikat, Amerika Latin, Asia, Australia, dan Eropa Barat). Seniman yang berpartisipasi termasuk mereka yang tergolong modern/avant-garde, antara lain Marina Abramovic dan Ulay, Nam June Paik, On Kawara, Tony Cragg, hingga "seniman turisme" asal Congo semacam Cheri Samba, "pengrajin" aborijin dari Australia Paddy Sims, seniman "spiritualis" Nepal, Lhobsang Thinle, dll.

Pameran *Magiciens* hingga kini masih dibicarakan luas sebagai peristiwa monumental, sekaligus kontroversial, yang menandai leburnya

batas antara seni rupa Barat dan non-Barat, antara budaya oksiden dan orien, antara modern dan tradisi, dsb., suatu "putaran global" yang memancing diskursus tentang proyeksi seni rupa yang berpaling dari paradigma seni modern Barat yang monolitik (Belting, dkk., 2011:10). Kritik terhadap pameran tersebut muncul dari Rasheed Araeen, yang menganggap *Magiciens* telah melakukan eksotisasi seniman-seniman negara Dunia Ketiga. Ia merespons dengan memamerkan seniman-seniman kulit hitam dan Asia di Hayward Gallery, London pada tahun yang sama. Namun, alih-alih hanya mengkritik, ia juga mengakui bahwa pameran tersebut:

> "... adalah contoh mutakhir perkembangan baru yang menampilkan karya-karya seni dari dunia Barat dan non-Barat. Pameran ini tidak hanya mencampurkan semua jenis objek yang dikumpulkan dari seluruh dunia dan disatukan tanpa kriteria artistik tertentu, tapi juga melegitimasinya sebagai seni melalui cara-cara yang berbeda dengan Barat dan non-Barat. Pameran ini sekarang dilihat sebagai model internasionalisme baru, terutama di Barat." (Bydler, 2004: 58)

Stallabrass menguraikan bagaimana seni rupa kontemporer pada 2000an menjadi praktik budaya yang memajukan kepentingan ekonomi neoliberal dalam mengurangi hambatan hubungan-hubungan politik dan ekonomi internasional. Ia berkembang melampaui batasan-batasan lokalitas yang pada akhirnya mendorong transformasi dan percampuran budaya dan ekonomi dunia. Ia juga menelaah secara kritis bagaimana medan seni rupa kontemporer sangat bergantung pada medan kekuasaan, terutama dalam konteks politik internasional. Satu-satunya pendapat positif Stallabrass tentang seni rupa kontemporer adalah bahwa praktik seni tersebut mampu memberi ruang kepada seniman-seniman non-kulit putih (terutama dari negara-negara pasca-kolonial di Amerika Latin, Asia, dan Afrika) untuk berpartisipasi di dalam medan yang sama dengan seniman-seniman Barat.

Menyusul pameran *Magiciens,* kesadaran tentang isu multikulturalisme, bersamaan dengan gelombang posmodern yang mengusung kritik pada pemikiran Pencerahan mendapatkan momentum di dalam sejumlah biennale "non-Barat" yang terselenggara sepanjang 1990an

GAMBAR 2.3 Demonstrasi mahasiswa di seputar Venice Biennale 1968 — FOTO: Ugo Mulas

di berbagai belahan dunia. Perbicangan tentang seni rupa kontemporer yang berbeda dengan "modern" muncul dalam kegiatan-kegiatan tersebut. Dak'Art di Senegal (1992), Asia-Pacific Triennale di Australia (1993), Sharjah Biennale di Uni Emirat Arab (1993), Johannesburg di Afrika Selatan (1995), Busan Biennale di Korea (1998), dan Asian Art Triennal di Jepang (1999), hanyalah beberapa di antara sekian banyak pameran reguler seni rupa yang muncul bersamaan dengan isu internasionalisme baru. Perubahan geopolitik menyusul berakhirnya Perang Dingin mendorong munculnya isu regionalisme dalam kegiatan-kegiatan budaya, termasuk dalam bienal-bienal yang diselenggarakan oleh museum publik/pemerintah.

Adalah semacam konvensi bahwa "biennale" merupakan format kegiatan pameran seni rupa yang berkonotasi non-profit. Salah satu faktor yang menyebabkannya adalah perubahan orientasi yang dimulai oleh Venice Biennale pada 1972. Venice Biennale adalah biennale tertua di dunia yang telah terselenggara sejak 1895. Semula biennale ini bertujuan membentuk pasar baru untuk seni rupa modern di Eropa.

Pada 1968, ketika gerakan mahasiswa, intelektual, dan pekerja Kiri Baru menjamur di Eropa maupun Amerika, biennale ini terkena dampaknya. Protes-protes menentang kapitalisme dan kaum borjuis merebak di Italia, dan menyerang langsung ke jantung infrastruktur kebudayaan Italia yang berorientasi pada pasar dan turisme. Sejumlah universitas diduduki oleh protes mahasiswa.

Demikian pula, Venice Biennale dan lembaga seni lainnya seperti Triennale di Milan diboikot karena dipandang sebagai simbol budaya borjuis. Pada 1972 komite biennale mulai menghilangkan divisi penjualan dalam struktur organisasinya. Sejak itu pula biennale tersebut dibingkai sebagai pameran sekaligus lokus untuk eksperimentasi artistik, bukan dagang. Sebagai peristiwa seni yang berpengaruh, Venice Biennale pada akhirnya menjadi model yang menguraikan perbedaan mendasar antara sebuah pameran institusional dan *art fair* yang berorientasi pada pasar. Sejak 1980an, biennale-biennale di berbagai belahan dunia menjadi kegiatan yang identik dengan penyaluran dana pemerintah/publik untuk kebudayaan.

Akan tetapi pertumbuhan biennale dan pameran-pameran besar internasional pada 1990an mulai menunjukkan bahwa batasnya sebenarnya tipis saja antara pameran yang berorientasi komersial dengan yang non-profit. Dalam artikel "The Venice Effect," Olav Velthuis (2011) menulis bagaimana upaya-upaya membungkam komersialisasi dalam biennale pada akhirnya menjadi percuma. Pada 2007, misalnya, galeri asal London White Cube berhasil menjual sebagian besar karya seniman Young British Artists Tracey Emin, yang dipamerkan di paviliun Inggris di Venice Biennale, justru sebelum pameran dibuka secara resmi. Pada tahun yang sama, kolektor Perancis François Pinault memborong serangkaian lukisan Sigmar Polke di paviliun Italia. Dalam wawancara di *Financial Times,* Pinault bahkan seperti menyatakan kompetisi terbukanya dengan museum-museum seni rupa publik/pemerintah, yang dikatakannya "cemas karena selalu terlambat dalam membaca situasi."

Velthuis (2011) menegaskan bahwa betapapun keras dan berat penyangkalan para kurator dan direktur artistiknya, dampak biennale di dalam pasar seni rupa kontemporer justru sangat nyata, sekaligus pen-

ting. Memang, karya-karya yang tampil dalam pameran-pameran berformat biennale tak jarang sangat eksperimental, efemeral, dan seolah-olah "menolak" untuk dikoleksi—dengan tampilan semacam itu sebuah biennale justru dapat menggalang prestisenya. Akan tetapi, dengan menggunakan Venice sebagai contoh, Velthuis juga menjelaskan bagaimana sebuah biennale justru melambungkan dan mempercepat karier seniman, sehingga para seniman (beserta galeri dan para makelar seni yang mewakili mereka) dapat terbantu untuk mencapai "peringkat lebih tinggi" dalam hierarki pasar.

Aturan biennale yang mengharamkan penjualan tidak menjadi hambatan bagi para seniman dan perantara untuk menjual karya-karya yang dipamerkan sebelum maupun sesudah pameran. Kenyataannya, "Pasar tak pernah tidur" (Velthuis, 2011). Jadwal penyelenggaraan biennale yang selalu berdekatan dengan Art Basel, sebuah *art fair* tahunan setiap bulan Juni di Basel, Swiss (sejak 1970) justru menciptakan simbiosis tak langsung antara "eksperimentasi" dan "pasar". Selama Venice Biennale berlangsung, para makelar atau pemasok seni biasanya telah memperhitungkan cara-cara terbaik untuk mendapatkan keuntungan komersial di lapak-lapak mereka di Basel dengan menampilkan karya-karya seniman biennale yang lebih mudah dikoleksi. "Efek Venice", menurut Velthuis, adalah ketika sebuah biennale dapat dianggap sebagai sinyal kualitas artistik seorang seniman, melegitimasinya secara institusional dan memberikan kontribusi untuk membentuk selera kolektor. "Lihat di Venice, beli di Basel!"—itulah jargon yang berlaku dalam fenomena komodifikasi ini.

Stallabrass (2004: 24-25) menulis, pertumbuhan biennale dan pameran-pameran lainnya di seluruh dunia pada 1990an, pembangunan museum-museum baru yang mengkhususkan diri pada seni rupa kontemporer, dan perluasan museum "seni rupa modern" yang sudah ada dengan pameran-pameran dan koleksi dengan label "seni rupa kontemporer" berkembang sejalan dengan aspek-aspek komersialisasi yang semakin kentara. Museum-museum mendirikan aliansi dengan perusahaan atau korporasi, dengan membawa produk mereka lebih dekat dengan budaya komersial. Hadirnya karya-karya instalasi gigantik di dalam museum, misalnya, memperlihatkan perubahan aspek-

aspek intelektual atau akademik dalam konteks museum menjadi tempat yang menyerupai taman hiburan. Stallabras memberikan contoh dengan ulasan mendalam tentang perkembangan seni instalasi, yang sebelumnya sering dianggap sebagai seni yang tegas menolak komodifikasi. Pengoleksian karya-karya instalasi menjadi sangat menarik untuk museum justru karena sifat-sifatnya yang membutuhkan interaksi langsung, sehingga harus dilihat di situs tertentu, dan memastikan bahwa para penonton harus pergi ke museum dan membeli tiket. Ini hanyalah salah satu contoh perkembangan estetik seni rupa kontemporer yang pada akhirnya sangat terikat dengan medannya.

Ulasan tentang kaitan antara perkembangan museum dengan seni rupa kontemporer juga dipaparkan oleh Smith (2009) yang menganggap bahwa sejak 1990an telah terjadi proses "pengkontemporeran" *(contemporarizing)* di dalam program museum-museum besar yang semula lebih identik dengan "seni modern" seperti Museum of Modern Art (MoMA) dan Guggenheim. Smith melakukan pembacaan rinci pada sejumlah pameran koleksi permanen dan temporer yang menurutnya menunjukkan paradoks karena mengaburkan batasan-batasan sejarah seni rupa antara "modern/modernisme" dan "kontemporer/posmodern" (2009: 35). Kasus serupa terjadi di museum besar lainnya di Inggris, Tate Modern, yang justru mendapatkan citra baru dengan memamerkan karya-karya yang tergolong kontemporer/posmodern, semacam Young British Artists (YBA) dan para seniman minimalis semacam Richard Long. Smith menganggap bahwa kesuksesan museum itu, dan juga kepopuleran seni rupa kontemporer di Inggris sejak 2000an, berhubungan dengan kesuksesan para YBA yang justru terlebih dahulu dimulai oleh promosi internasional yang dilakukan oleh kolektor dan patron seni partikelir Charles Saatchi (2009:59).

Sejarawan Hans Belting (2009: 48) menganggap bahwa munculnya museum-museum dengan label "kontemporer" (MoCA, atau Museum of Contemporary Art) adalah situs simbolik baru yang menegaskan semangat yang berbeda dengan seni modern. Amerika Serikat adalah negara yang memelopori jenis museum ini, melalui Los Angeles MoCA (LAMoCA) yang berdiri pada 1979. Belting menyebut bahwa LAMoCA menjadi model untuk berdirinya museum-museum

sejenis, antara lain di Montreal, Lyon, Kanagawa, Shanghai, dan Seoul. Menurutnya kemunculan museum-museum itu tidak lagi mengacu pada model museum di Barat yang memamerkan sejarah seni rupa (Barat), melainkan merepresentasikan semangat global, karena pameran dan koleksi mereka rata-rata bersifat trans-nasional dan mengacu pada perkembangan seni rupa mutakhir. Latar belakang pendirian dan karakter program di museum-museum itu sangat beragam, namun masih dapat diidentifikasi ke dalam tiga sistem patronase, yakni pemerintah; swasta atau partikelir; dan/atau ditambah kombinasi di antara keduanya.

Belting adalah salah satu sejarawan yang memercayai bahwa pada abad ke-21, seni rupa kontemporer telah bertransformasi menjadi seni rupa global—ia mengusulkan istilah *"global contemporary"* untuk mengidentifikasi keragaman akar praktik seni rupa yang berkembang dalam sepuluh tahun terakhir. Ia memasukkan kategori *post-ethnic* sebagai salah satu dampak praktik seni rupa kontemporer yang ekspansif. Keragaman itu tercermin misalnya pada beberapa museum etnografi yang memasukkan proyek-proyek seniman kontemporer ke dalam program mereka. Meskipun mencerminkan upaya untuk menerjemahkan konsep multikulturalisme, program-program itu pada akhirnya mengaburkan perbedaan tegas antara sejarah seni rupa (Barat) dengan etnologi, sebagai studi akademik yang befokus pada artefak-artefak non-modern—untuk tidak menyebut tradisional atau primitif.

Stallabrass (2004: 82) menggunakan istilah "konsumsi yang mencolok" *(conspicuous consumption)* dalam menjelaskan pesona komoditi seni rupa kontemporer. Ia juga menghubungkan fenomena komodifikasi itu dengan elaborasi Chin Tao-Wu tentang privatisasi sektor seni rupa pada 1980an, khususnya di Ingrris Raya, di mana dana negara tidak dikucurkan lagi ke museum dan institusi seni yang lain (2004: 134). Sebagai dampaknya perusahaan swasta bergerak secara terang-terangan ke dalam dukungan yang bersifat finansial pada seni, melalui pemesanan *(commissioning)*, pengoleksian, dengan memamerkan koleksi mereka kepada publik, dan pada akhirnya menyaingi posisi institusi-institusi publik yang sebelumnya bertanggungjawab atas pengoleksian dan pameran karya seni. Era pemerintahan konservatif di Inggris yang

dipimpin Margaret Thatcher mengubah kecanggungan politik seni rupa kontemporer dengan membuatnya lebih bergantung pada pasar.

Di Amerika Serikat, kebijakan yang kurang lebih sama juga diberlakukan oleh pemerintahan Ronald Reagan dengan mendukung keterlibatan perusahaan swasta, antara lain, perusahaan minyak dan tembakau dalam mendukung kegiatan-kegiatan seni rupa. Ini berdampak pada munculnya khalayak seni rupa baru yang rata-rata lebih kaya dan terdidik dibandingkan publik seni rupa pada umumnya. Para pebisnis ini mendapatkan status dan penghargaan baru dari lingkaran "kebudayaan", dan bisnis mereka mendapatkan modal simbolik yang berpengaruh pada pencitraan perusahaan mereka di mata publik.

Baik Stallabrass maupun Smith berpendapat bahwa jangkauan label "seni rupa kontemporer", melalui proses komodifikasi atau komersialisasi, pada akhirya menjadi cair bahkan inklusif. Keduanya memaparkan bagaimana medan seni rupa kontemporer memperlakukan karya-karya seni sebagai komoditi barang langka dengan cara-cara yang canggih. Smith menengarai hancurnya batasan antara pasar primer dan sekunder *(primary and secondary market)* sebagai akibat dari munculnya karya-karya seni rupa kontemporer di balai-balai lelang besar (2009: 119-122). Pasar primer adalah wilayah transaksi tingkat pertama, di mana seorang kolektor/pembeli mendapatkan karya dari pihak seniman maupun galeri yang mewakilinya (Thompson, 2009). Sementara pasar sekunder adalah wilayah tingkat kedua, di mana karya-karya seni yang diperjualbelikan telah melalui perubahan status kepemilikan di antara kolektor, perantara seni, museum, balai lelang maupun galeri. Smith mengungkap bagaimana balai lelang dan museum juga melakukan kesepakatan tersembunyi untuk "mengkontemporerkan" karya-karya yang sebelumnya digolongkan ke dalam "modern" (2009: 122).

Hans Belting (2009) mencatat Christie's dan Sotheby's memulai sebuah strategi pemasaran baru ketika seni rupa kontemporer, yang dianggap berbeda dari arus utama seni rupa modern, pertama kali dilelang pada 1970an. Ledakan seni rupa kontemporer mencapai klimaks pertama pada November 1988, ketika sejumlah koleksi pribadi, bukan hanya seniman terkenal, memecahkan rekor harga penjualan karya

seni rupa modern/*old master* di balai lelang. Pada 1990an pecahnya rekor dalam kategori "kontemporer" maupun "kontemporer/pasca-perang" ini terjadi susul menyusul.

Namun puncak kehebohan berikutnya di balai lelang bukanlah pecahnya rekor-rekor harga itu. Melainkan ketika seniman Inggris Damien Hirst yang juga digolongkan dalam Young British Artists, pada 15–16 September 2008 memotong jalur "pasar sekunder" dengan melelang karya-karyanya sendiri melalui Sotheby's. Peristiwa ini pada prinsipnya memanfaatkan mekanisme lelang, namun juga dikemas menyerupai pameran dua hari yang sangat eksklusif dengan judul *Beautiful Inside My Head, Forever.* Total penjualan lelang mencapai AS$200,7 juta. Belting mencatat peristiwa ini sebagai kontroversi karena terjadi hanya beberapa jam sebelum pasar modal di New York tumbang, yang menyebabkan krisis ekonomi yang berkepanjangan akibat skandal Lehmann Brothers.

Kritikus Robert Hughes menyebut *Beautiful Inside...* sebagai peristiwa skandal, sekaligus konyol, karena dengan begitu Hirst telah memanfaatkan balai lelang untuk menyisihkan peran galeri-galeri dan makelar seni di pasar primer (Hughes, 2008). Dengan melelang karya-karya seni rupa kontemporer yang notabene langsung didapatkan dari seniman-seniman yang masih hidup dan aktif berkarya –tanpa melalui perantara—maka balai lelang menjalankan fungsi pasar primer. Di satu sisi, Hirst memanfaatkan peristiwa lelang ini sebagai manuver terang-terangan untuk mengungkap mekanisme pasar primer dan sekunder yang sesungguhnya semu, atau tersembunyi, karena di dalam pasar sekunder sebetulnya bercokol kepentingan-kepentingan para perantara atau *dealer* yang seringkali mengeruk keuntungan dengan "mempermainkan" karya-karya dan reputasi seniman. Sementara di sisi lain, peristiwa ini jelas mewakili salah satu fenomena puncak menyerahnya praktik seni otonom kepada mekanisme pasar.

Dalam sekian banyak literatur yang terbit sampai awal 2000an, ada satu pola yang serupa, yakni bahwa sebagian besar penulis menghubungkan medan seni rupa kontemporer dengan fenomena globalisasi. Berbarengan dengan munculnya studi-studi kritis terhadap globalisasi, wacana tersebut semakin menguat, terutama ketika berbagai

agen dalam medan seni rupa menjadi semacam subkultur yang disatukan oleh kepentingan dan gaya hidup yang sama. Seniman, kurator, kritikus, kolektor, para patron dan institusi-institusi seni di dalamnya terhubung oleh sistem ekonomi kapitalistik yang terus menerus mempercanggih diri.

Medan seni rupa kontemporer adalah medan seni rupa global, demikian dikatakan Charlotte Bydler dalam *Global Art World Inc.* (2004). Bydler menulis bagaimana globalisasi menciptakan divisi sekaligus pembagian lapangan kerja yang khas dalam medan seni rupa (2004: 17). Mengelaborasi pemikiran Immanuel Wallerstein, ia menyimpulkan bahwa dunia pada dasarnya merupakan sistem sosial yang terdiri dari kebudayaan-kebudayaan yang berbeda, namun dengan persamaan dalam pembagian kerja para agennya. Dari penelitian Bydler diketahui bagaimana posmodernisme dan "akhir dari Barat" (Eropa dan Amerika) pada akhirnya menciptakan perluasan medan seni rupa kontemporer dengan bertumbuhnya infrastruktur-infrastruktur baru di berbagai belahan dunia. Dengan meneliti antara lain biennale di Havana, Istanbul, dan Kwangju sebagai sampel, ia sampai pada simpulan bagaimana pameran, seminar, konferensi, program residensi seniman, biennale, *art fair,* dll. berangsur-angsur menjadi "kebutuhan" di lokasi-lokasi baru tersebut. Terbangunnya infrastuktur baru ini pada akhirnya memunculkan kebutuhan-kebutuhan lapangan kerja baru: seniman, kurator, kritikus, dll. Orang-orang yang bergiat di lapangan tersebut, meskipun berlatarbelakang kebangsaan atau kebudayaan yang berbeda-beda, terdiri dari mereka yang terikat oleh diskursus –dan yang paling penting, "kecintaan"—yang sama terhadap seni rupa. Karakter kosmopolitan seni rupa kontemporer pada akhirnya menciptakan "kelas" pekerjaan baru yang berlaku secara internasional/global.

Dalam mengelaborasi Wallerstein, Bydler juga menganggap bahwa kapitalisme adalah sistem ekonomi yang pertama kali mendunia, yang pada praktiknya mampu menghubungkan kepentingan orang-orang dari berbagai kawasan dan benua yang berbeda-beda. Kekuatan dan adaptabilitas kapitalisme terhadap perbedaan-perbedaan sosial maupun budaya menyebabkan pembagian kerja internasional dapat bersifat "anti-nasional", dan menjadikan medan seni rupa kontempo-

rer sebagai bagian dari "kerajaan dunia" *(the world empire)*. Pandangan Wallerstein telah banyak menerima kritik, tetapi dalam beberapa hal, teorinya tetap relevan untuk menjelaskan mengapa medan seni rupa sejak 1990an selalu berpeluang menjadi praktik budaya yang tak terikat pada sistem kebangsaan (Bydler, 2004: 18).

Sampai di sini kita telah mengetahui tumpang tindih persamaan dan perbedaan antara "medan seni rupa modern" dengan "medan seni rupa kontemporer". Meski secara wacana ada konsep-konsep "modern" dan "kontemporer" yang dibedakan secara diametral, fenomena yang terjadi dalam medan seni rupa justru memperlihatkan adanya kesinambungan dan kesamaan, terutama dalam hal kebergantungan keduanya pada mekanisme produksi-distribusi-konsumsi infrastruktur kelembagaan yang kurang lebih sama, yakni melalui pameran di museum dan galeri. Maka, dapat dikatakan pula bahwa medan seni rupa kontemporer adalah medan seni rupa modern yang diperluas melalui kritik, revisi, maupun penolakan terhadap modernisme.

Ada hubungan timbal balik antara bahasa estetik posmodern dalam seni rupa kontemporer –yang didukung oleh konstelasi teoretik pascastrukturalisme—dengan medan seni rupa kontemporer yang disokong oleh globalisasi ekonomi, politik, dan kebudayaan pasca 1989. Saya menganggap bahwa mekanisme "kerjasama" (dalam pengertian Beckerian) terutama melalui ikatan ekonomi dan politik internasional (Belting, Stallabrass, Bydler) dapat dilihat sebagai faktor yang "memperluas" medan seni rupa modern menjadi "kontemporer", karena seni rupa kontemporer meniscayakan perluasan khazanah estetik ke arah kecenderungan-kecenderungan plural, dan menjauhi Barat sebagai satu-satunya "pusat".

Perbedaan-perbedaan antara medan seni rupa modern dan kontemporer harus ditelaah lebih rinci berdasarkan parameter-parameter yang lebih spesifik. Betapapun global, medan seni rupa hadir dalam konteks waktu dan cakupan wilayah geografis tertentu, dan seperti dianjurkan oleh Bourdieu, harus dilihat dalam kaitan dengan perjuangannya untuk mencapai otonomi atau pengakuan. Perjuangan itulah yang harus ditelaah secara rinci melalui dinamika relasi kekuasaan politik dan ekonomi di dalam medan.

BAB 3

Kekuratoran Seni Rupa

ADA SEJUMLAH PILIHAN JALAN MASUK UNTUK MEMBAHAS TERMInologi kekuratoran seni rupa *(art curatorship)*. Untuk memberi prioritas pada tinjauan yang relevan dengan pertanyaan utama buku ini, pembahasan akan dimulai dengan etimologi guna mengetahui bagaimana kekuratoran didefinisikan sebagai praktik yang spesifik. Tinjauan terhadap beberapa sosok kurator yang aktif pada abad ke-20 di Eropa dan Amerika dipaparkan untuk menunjukkan bagaimana kekuratoran mengalami perkembangan dan tikungan seiring dinamika sosial dalam medan seni rupa dan praktik penciptaan seni. Bagian terakhir bab ini berisi tinjauan semantik sosial dan tipologi umum kekuratoran seni rupa berdasarkan wacana mutakhir yang berkembang dalam medan seni rupa kontemporer.

ETIMOLOGI

Istilah kekuratoran *(curatorship)* diturunkan dari kata dasar "kurator" *(curator)*. Kamus Merriam Webster mencantumkan pengertian kata "kurator" sebagai berikut:

> *curator:* ˈkyu̇r-ˌā-tər, kyu̇-ˈrā-, ˈkyu̇r-ə-: *noun*
> *one who has the care and superintendence of something; especially: one in charge of a museum, zoo, or other place of exhibit*

Oxford Advanced Learner's Dictionary (1995) mendefinisikannya sebagai, *"a person in charge of a museum, an art gallery, etc."* Sementara Kamus Besar Bahasa Indonesia (2008) mencantumkan:

> n 1 pengurus atau pengawas harta benda orang yang pailit dsb; 2 anggota dewan pengawas dr perguruan tinggi; penyantun; 3 pengurus atau pengawas museum (gedung pameran seni lukis, perpustakaan, dsb.)

Dalam kosakata Bahasa Indonesia, kata "kurator" bisa dipastikan adalah serapan dari bahasa asing, baik Belanda atau Inggris. Dengan fakta itu kita bisa mengasumsikan bahwa kurator adalah jenis pekerjaan yang tidak ada dalam khazanah kehidupan masyarakat Indonesia di masa lampau, terutama dalam konteksnya di dunia kesenian. Bahkan pada 1990an di Indonesia, profesi "kurator seni rupa" masih cenderung asing, boleh jadi karena kalah populer jika dibandingkan dengan guru, dokter, atau bahkan keprofesian yang terikat dengan bidang seni seperti seniman, pelukis, aktor, atau musisi.

Dalam kurun sepuluh tahun terakhir, istilah kurator seni rupa memang sudah lebih sering digunakan di Indonesia. Bersamaan dengan kepopuleran kurator, muncul pula beberapa istilah serapan dan turunan lain: 1) verba "menguratori" [*to curate* atau *curating*] yang berarti "menjadi kurator dari"; 2) nomina "kurasi" [*curation*], yang berarti "hasil tindakan menguratori"; 3) ajektiva "kuratorial" [*curatorial*], yang berarti "berhubungan dengan kurator dan/atau tindakan menguratori". Paul O'Neil (Rugg dan Sedgewick, 2007: 15) menandai bahwa penggunaan verba *to curate* dalam Bahasa Inggris sebetulnya merupakan hal baru yang masih bisa diperdebatkan. Kalangan munsyi bahkan menganggap ajektiva *curatorial* yang sering dialihfungsikan menjadi nomina *"the curatorial"* adalah suatu kesalahan gramatik.

Untuk memahami maknanya, Kate Fowle pernah menganjurkan untuk meninjau istilah "kurator" *(curator)* berdasarkan akar kata tersebut dalam bahasa Latin, yakni *curare,* yang berarti "merawat" *(to take care of).* Dari sudut itu, maka dalam kata "kurator" sesungguhnya terkandung juga pengertian "penanggungjawab", "perawat", atau "pemelihara" *(caretaker).* Merunut lebih jauh ke belakang, pada masa Romawi

Kuno juga telah dikenal istilah *curatores* untuk menyebut orang-orang atau para pejabat negara yang bertanggungjawab untuk pekerjaan-pekerjaan yang menyangkut hajat hidup orang banyak, seperti sanitasi, transportasi, dan hukum. *Curatores annonae* bertanggungjawab atas asupan minyak dan jagung; *curatores regionum* bertanggungjawab atas aturan keamanan 14 wilayah di Romawi; sementara *curatores aquarum* bertanggung jawab atas pembagian jalur air untuk pertanian.

David Levi Strauss (dalam Rand dan Kouris, 2007:15) menandai bahwa perubahan makna kata "kurator" dalam sejarah peradaban mencakup perkembangan makna "material" dan "spiritual"-nya. Pada Abad Pertengahan peran kurator (*curateur* dalam bahasa Perancis kuno) beralih ke ranah spiritual, yakni sebagai pendeta, klerus, atau rohaniwan yang bertugas menyembuhkan orang-orang sakit melalui pengobatan spiritual. Pada abad ke-14, istilah kurator *(curator)* digunakan untuk menyebut orang-orang yang merawat atau bertanggungjawab pada orang-orang pesakitan dan sakit jiwa (Fowle, dalam Rand dan Kouris, 2007: 26). Dalam Bahasa Inggris, pengertian tersebut pernah bergeser menjadi "penjaga" *(guardian)* atau "pengawas" *(overseer).* Sementara menurut New Oxford American Dictionary, pengertian kurator atau *curator* yang saat ini lazim dipergunakan merujuk pada makna yang terbentuk sejak abad ke-17.

Melalui tinjauan etimologis, kita memang bisa mendapatkan genealogi singkat tentang praktik kekuratoran. Akan tetapi, konteks sosial tempat istilah itu dipergunakan tetap harus ditelaah untuk memperjelas keprofesian dan jenis pekerjaan apa yang paling identik dengan kurator. Jika dalam Bahasa Indonesia masih dapat ditemukan pengertian yang berhubungan dengan bidang hukum (sebagai warisan dari bahasa Belanda, yang telah menyebut profesi *"curator"* untuk bidang hukum dan administrasi perdagangan di Hindia Belanda semasa kolonial, sebagaimana misalnya yang bisa didapati dalam *Wetboek van koophandel voor Nederlandsch-Indie* [1830]), dalam sejumlah sumber berbahasa Inggris cukup jelas bahwa definisi "kurator" hanya terikat pada kegiatan pameran (di museum atau galeri).

Dalam medan seni rupa di berbagai belahan dunia, istilah kurator dan kekuratoran saat ini telah berkembang jauh ke dalam konotasi

praktik yang lebih luas. Ada sejumlah fakta yang menunjukkan perluasan pengertian "kurator". Penggunaan kata itu ternyata disematkan juga kepada orang-orang yang bekerja untuk "memilih" atau "menyeleksi" sesuatu, bukan hanya untuk kepentingan pameran, tapi juga jenis tontonan yang lain. Gejala ini tercermin misalnya pada penggunaan istilah "kurator sastra", "kurator film", atau "kurator fesyen".

TINJAUAN HISTORIS: KURATOR DAN MUSEUM

Sejarah kekuratoran sangat terkait dengan sejarah permuseuman. Kita dapat merujuk pada definisi museum versi International Council of Museum (ICOM), yakni sebagai "institusi nirlaba, permanen, dan terbuka untuk publik yang melayani masyarakat dan perkembangannya" (ICOM, 1974). Secara tradisional, kurator adalah sebutan untuk jabatan seseorang yang bekerja di museum sebagai lembaga yang mengoleksi objek-objek artistik, historis dan saintifik, yang dipajang, diteliti, dan dipelihara demi kepentingan publiknya. Sebagai ruang yang terbuka untuk akses publik, museum baru resmi muncul pada abad ke-18 di Eropa. Namun, kita bisa melacak genealogi museum dari masa pra-Masehi (Lewis dalam Thompson, 1984: 7). Dengan asumsi bahwa kekuratoran mencakup berbagai kegiatan yang terikat pada institusi semacam museum, maka "kurator" merupakan keprofesian yang sudah sangat tua usianya—meskipun istilahnya sama sekali belum dikenal saat itu.

Bangunan "museum" pertama diketahui terdapat di Aleksandria, Mesir, didirikan oleh Soter, Ptolemeus I, pada 290 SM. Ketika itu, bangunan *"musaeum"* atau *"mouseion"* –sebagai asal kata "museum"—telah dilengkapi sarana seperti kebun botani, zoologi, perpustakaan dan ruang observasi astronomi, yang semuanya didanai oleh pemerintah Aleksandria. Lebih menyerupai institusi filsafat atau penelitian, di tempat tersebut berkumpul kaum sarjana atau cerdik cendekia. Sementara pada zaman Yunani kuno, purwa-museum seni rupa dapat kita temukan pada keberadaan Mouseion. Sebagai tempat pemujaan dan persembahan bagi Muses, dewa-dewi kesenian, *mouseion* memajang patung-patung, vas, dan lukisan-lukisan atau ornamen-ornamen

GAMBAR 3.1 Ilustrasi *cabinet of curiosities* dalam buku Ferrante Imperato, *Dell' historia naturale* (1599)

dari perak, emas dan perunggu. Lewis (dalam Thompson, 1984:7) menandai bahwa pada masa tersebut telah muncul pula kebiasaan untuk mengoleksi dan mengawetkan sesuatu, terutama benda-benda yang dianggap "bernilai tinggi", yang pada akhirnya menjadi salah satu pola dan karakter museum yang berlaku hingga saat ini.

Museion sebagai sebuah model "ruang pajang" mengalami revitalisasi pada masa Renesans. Kosmopolitanisme masyarakat Renesans, terutama bangsawan dan pedagang, mendorong mereka untuk mulai mengoleksi benda-benda sebagai bukti penguasaan mereka atas alam dan sesama manusia. Koleksi mereka bukan hanya benda-benda yang kini dapat dikategorikan sebagai karya seni, tetapi juga artefak, barang antik, instrumen ilmiah, mineral, fosil manusia dan hewan. Mereka mengumpulkannya dalam sebuah lemari yang nantinya diistilahkan sebagai *"cabinet of curiosities."* Pada masa itu, ilmu pengetahuan dan filsafat menjadi dua bidang yang paling maju. Para negarawan dan bangsawan memiliki kebanggaan apabila lemari koleksi mereka dapat menarik para sejarawan, ilmuwan, dan filosof. Peter Vergo menyebut *cabinet of curiosities* sebagai *"museum avant la lettre"*, suatu purwa-museum

sebagai institusi pengetahuan, yang sekaligus menjadi pembuktian modal simbolik (Vergo, 1984:2).

Sejarah museum sebagai insitusi mencakup perubahan statusnya menjadi lembaga publik di Eropa. Museum Capitoline di Roma, Italia, yang sampai saat ini masih dianggap sebagai koleksi publik tertua di dunia, dimulai pada 1471 ketika Paus Sixtus IV menyumbangkan patung-patung kuno pentingnya. Museum Vatikan, museum tertua kedua di dunia, mulai menampilkan koleksi patung-patungnya kepada publik pada 1506. Musée des Beaux-Arts et d'archéologie di Besançon, Perancis, didirikan pada 1694 setelah Jean-Baptiste Boisot, menghibahkan koleksi pribadinya ke pemerintah kota (Lewis dalam Thompson, 1984:7-13). Hingga akhir abad ke-19, berangsur-angsur terjadi modernisasi museum bersamaan dengan berkembangnya spesialisasi ilmu pengetahuan dan koleksi yang dipamerkan.

Tipologi museum juga dapat dilihat bukan hanya berdasarkan jenis koleksi, melainkan juga berdasarkan patronase, lokasi, dan karakter program-programnya. Pada awal abad ke-20 jenis museum telah berkembang dengan variasi dan kategorisasi yang luas, mencakup seni rupa, arkeologi, antropologi dan etnologi, sejarah alam, ilmu pengetahuan dan teknologi, geologi, filateli, perang, militer, taman botani dan kebun binatang, untuk menyebut beberapa saja di antaranya. Dalam kategori "seni rupa" saja, terdapat tipologi tersendiri –misal, berdasarkan kategorisasi dalam sejarah, medium, material, dll.—dari mulai museum seni rupa modern, kontemporer, media baru *(new media)*, desain, dll. Tipe yang lain dapat dilihat dalam museum ensiklopedis yang dapat mencakup seni, ilmu pengetahuan, sejarah alam dan sejarah budaya sekaligus.

Terbentuknya museum seni rupa adalah bagian penting dalam proses modernisasi di Barat ketika seni rupa mengalami otonomisasi. Museum seni rupa menjadi kategori tersendiri, dan objek-objek seni rupa mengalami pemisahan dengan artefak-artefak kebudayaan lainnya. Peningkatan kekayaan dan pendidikan masyarakat Eropa pada akhir abad ke-19 menghasilkan perluasan publik seni, seperti tercermin dalam pertumbuhan pasar seni dan munculnya pameran-pameran di dalam museum yang berorientasi pada publik. Bersamaan dengan itu,

penjualan dan lelang karya seni menjadi perkembangan yang membentuk infrastuktur seni rupa yang baru yang menarik kaum borjuis dengan kesenangan dan keuntungan. Selain pemerintah dan kaum borjuis, pendirian museum-museum seni rupa juga didukung oleh kalangan akademisi, terutama sejarawan, sebagai tulang punggung intelektual program-program mereka.

Beberapa sejarawan menunjuk pendirian Musée de Louvre sebagai salah satu momen penting pemisahan koleksi seni rupa dengan objek-objek sains, etnografi, dan antropologi (McClellan, 1988:5). Didirikan pada 1793 pada puncak masa Revolusi Perancis, Louvre adalah perwujudan jargon kebebasan, kesetaraan, persaudaraan *(liberty, equality, fraternity)*. Proses pendirian Louvre sendiri dilandasi oleh semangat nasionalisme modern. Bangunan museum ini berlokasi di istana kerajaan yang diambil-alih menjadi "istana rakyat"; dengan koleksi lukisan, patung, dan gambar itu yang disita dan dinasionalisasi dari kepemilikan Gereja, keluarga raja, dan para bangsawan yang diasingkan. Louvre menjadi model museum yang mencerminkan penemuan kekayaan artistik dengan semangat kebangsaan yang baru, yang bertujuan untuk mempererat ikatan kesetaraan dan kewarganegaraan sebagai jargon baru kaum republik. Boleh dikatakan ia menjadi salah satu museum seni rupa publik yang pertama, yang kemudian menjadi model untuk museum-museum modern seni rupa lain di dunia yang dikelola oleh pemerintah negara.

Berdasarkan patronasenya, museum secara umum terbagi tiga, yakni: 1) pemerintah/negara; 2) swasta/partikelir, dan; 3) campuran di antara keduanya. Museum pemerintah dapat terbagi lagi berdasarkan cakupan wilayah, misalnya nasional, provinsi, kota, dst. Museum partikelir adalah museum yang pendanaan dan pengelolaannya tidak bergantung pada pemerintah/negara, melainkan perorangan atau korporasi. Sementara dalam museum campuran –model yang sangat umum di Amerika Serikat—sistem pengelolaannya mengandalkan sumber-sumber dana yang bervariasi. Di beberapa museum publik besar di Eropa, para kurator adalah pegawai pemerintah yang memegang peran sebagai pelayan masyarakat, yang menjalankan kebijakan-kebijakan penting terkait dengan agenda pemerintah. Tapi apapun jenis museum-

nya, seorang kurator museum seyogyanya mengemban tugas untuk mewujudkan misi dan visi edukasi lembaganya. Praktik kekuratoran museum selalu berorientasi pada kepentingan publik. Setiap museum bisa memiliki prioritas program yang menyasar publik yang berbeda-beda, dan oleh karena itu, lingkup kerja kurator di dalam museum juga dapat dibagi berdasarkan segementasi yang berbeda-beda.

Secara umum, tugas-tugas dan tanggung jawab kurator museum mencakup, antara lain:

- Menetapkan tema pameran, umumnya berdasarkan kerangka kerja intelektual *(intellectual framework)* atau akademis tertentu;
- Merancang dan melakukan riset tentang tema dan objek-objek yang dipamerkan;
- Memilih objek-objek yang dipamerkan, membubuhinya tafsir berdasarkan kerangka intelektual yang telah ditetapkan;
- Mengusulkan cara-cara pengadaan objek pameran, misalnya melalui peminjaman, akuisisi atau pemesanan *(commissioning)*;
- Merancang dan mengorganisir tata letak objek-objek yang dipamerkan, sehingga pengunjung museum dapat menikmati pameran berdasarkan suatu narasi tertentu;
- Menyajikan informasi-informasi primer maupun sekunder untuk koleksi dan pameran, misalnya melalui publikasi teks/buku, label objek, selebaran, dll.
- Merancang dan menjalankan program publik yang bersifat non-pameran, seperti lokakarya, diskusi dan ceramah, yang relevan dengan program pengoleksian dan pameran yang dijalankan.

Mengikuti spesialisasi museum yang mempekerjakannya, tipe kurator juga dapat dibagi menjadi, misalnya: kurator sains, kurator senjata (untuk museum senjata), kurator sejarah dan arkeologi, kurator seni musik, kurator seni rupa dlsb. Sementara di dalam museum yang memiliki koleksi beragam, umumnya terdapat spesialisasi yang membagi kerja kekuratoran berdasarkan jenis koleksi atau pameran yang dirancang. Jenis pekerjaan kurator bergantung pada besaran organisasi museum. Sebuah museum yang menjalankan program-program reguler berskala besar seperti biennale atau triennale misalnya, bisa saja

mempekerjakan kurator khusus/alih-daya *(outsource)*. Sebaliknya, dalam museum-museum yang lebih kecil, seorang kurator dapat bertanggung jawab dalam dalam beberapa pekerjaan atau beragam jenis pameran dan koleksi sekaligus. Dalam museum yang struktur organisasinya tidak memiliki posisi kurator secara khusus, bukan berarti fungsi kuratorial tidak berjalan. Sejumlah museum menggunakan label yang berbeda, seperti "koordinator pameran" atau "programmer", meskipun bidang pekerjaan yang dilakukannya sama. Selama terdapat kegiatan pengoleksian dan pameran –yang mungkin saja ditangani oleh satu orang atau lebih—maka lembaga tersebut pada dasarnya menjalankan fungsi kuratorial.

Museum selalu berkepentingan dengan wacana sejarah. Kurator museum memiliki kewajiban untuk memahami sejarah, terutama mengenai objek-objek yang dikoleksi. Dalam struktur kelembagaan museum modern yang didirikan pada abad ke-20, umumnya dipekerjakan kurator yang terdiri dari para sarjana dan intelektual dengan kepakaran tertentu. Dalam dunia permuseuman rupa umumnya terdapat beberapa penggolongan pameran dan koleksi yang umumnya ditangani kurator, misalnya berdasarkan tema, periodisasi dan linimasa, kecenderungan artistik, gaya, dll. Pameran dalam museum seni rupa juga dapat terbagi ke dalam tipe-tipe berdasarkan skala, interval penyelenggaraan (dua tahunan, tiga tahunan), negara partisipan, dll. Sementara dari tipe objeknya, terdapat pula jenis pameran berdasarkan status kepemilikannya dalam museum, umumnya dengan kategori "permanen" dan "temporer".

Dalam perkembangannya, selain "museum", dikenal juga istilah "galeri" sebagai ruang pamer. Dalam wacana arsitektur, istilah galeri hanya mewakili salah satu atau beberapa bagian, sub-bagian atau ruang secara fisik dalam sebuah museum. Namun di sejumlah negara, seperti misalnya Australia, Amerika Serikat dan Kanada, istilah "galeri" juga digunakan untuk menyebut bentuk insitusi publik dan nirlaba yang memamerkan dan mengoleksi karya seni rupa (seperti National Art Gallery of Australia di Canberra, dan National Gallery of Art di Washington DC) di mana penggunaan istilah "galeri" dapat dipertukarkan dengan "museum seni rupa". Sejumlah museum seni

rupa ataupun galeri kemudian menegaskan fokus pameran dan koleksinya mereka dengan kategori-kategori seni seperti "modern" atau "kontemporer" (sebagaimana terlihat dalam istilah Museum of Contemporary Art atau Gallery of Modern Art).

Meskipun demikian, "galeri" juga dapat dilihat sebagai kategori ruang pameran yang lain lagi. Di sini kita merujuk pada penggunaan "galeri" sebagai sebutan untuk sebuah ruang partikelir, yang umumnya menyelenggarakan pameran-pameran sebagai kegiatan pemasaran dan jual-beli karya-karya seni rupa. Dalam pengertian ini, "galeri" dimiliki, didanai, dan dikelola oleh para *gallerist* yang bekerja untuk mencari laba, dan oleh karena itu sering disebut sebagai "galeri komersial", untuk membedakannya dengan galeri publik atau pemerintah.

Dewasa ini, para pemilik, pendiri, dan pengelola galeri tidak dapat digeneralisasi berdasarkan latar belakang pendidikan atau kategori sosial lainnya. Dalam sejarahnya, galeri-galeri didirikan oleh agen-agen di medan seni rupa seperti penyalur seni *(art dealer)*, kolektor, bahkan seniman. Meskipun kata "komersial" dapat digunakan sebagai identifikasi orientasi galeri partikelir secara umum, kita tak dapat menggeneralisasi fokus, jenis karya seni, pemilihan seniman, misi dan visi ataupun cara-cara mereka menyelenggarakan pameran dan memasarkan karya-karya seni. Berbeda dengan museum yang memiliki sistem keorganisasian yang cenderung lebih baku, di mana kekuratoran ditempatkan sebagai bidang kerja yang spesifik, pola penyelenggaraan pameran dalam galeri-galeri partikelir memiliki rentang dan ragam yang luas, dari yang sederhana hingga yang kompleks, dari organisasi yang hanya mempekerjakan satu sampai dua orang, hingga galeri multi-nasional yang beroperasi secara global dan memiliki tim kerja dengan spesialisasi kepakaran yang spesifik.

Pertumbuhan galeri komersial memunculkan kategori pekerjaan baru, yakni *gallerist* (pemilik atau pengelola galeri). Berbeda dengan penyalur seni *(dealer)* yang tidak terikat pada ruang pamer, para *gallerist* memprioritaskan pemasaran melalui pameran-pameran (sementara penyalur seni lebih menyasar penjualan secara langsung). Sistem lapangan pekerjaan dalam medan seni rupa semacam ini juga muncul dengan dukungan industrialisasi yang menciptakan pergeseran cara

pandang terhadap seni rupa otonom yang ditegakkan oleh sistem permuseuman seni rupa yang sudah berkembang di Eropa sejak awal abad ke-19.

BARR, HOPPS, SZEEMANN: TIGA GAYA KURATORIAL

Sejarah kekuratoran seni rupa juga bisa ditinjau dari sejarah pameran dan sosok-sosok kurator yang meletakkan fondasi pada kekuratoran sebagai bidang kepakaran. Di bawah ini adalah paparan singkat tentang sejumlah agen/pelaku/aktor yang dianggap memberikan fondasi kuratorial penting dalam medan seni rupa di Eropa dan Amerika Serikat pada abad ke-20. Paparan ini semata-mata hendak menunjukkan bagaimana kekuratoran seni rupa pada dasarnya dipraktikkan melalui gaya, metode, atau pendekatan yang dikembangkan secara khusus oleh para praktisinya.

Alfred H. Barr Jr. dan Seni Modern

Salah satu perintis kekuratoran yang berfokus pada pameran dan pengoleksian seni rupa modern adalah Alfred H. Barr Jr. (1902-1981). Mengepalai Museum of Modern Art (MoMA) dalam periode 1929-1943, Barr adalah seorang sejarawan seni rupa lulusan Princeton dan Harvard University yang memulai karirnya sebagai pengajar di Wellesley College, Connecticut, pada 1926. Di Wellesley, ia membuka kelas untuk sarjana seni rupa modern untuk pertama kalinya. Kelas ini menawarkan metode pedagogik yang tidak konvensional. Alih-alih berfokus hanya pada seni lukis, mahasiswanya dituntut untuk memiliki pemahaman yang luas tentang kebudayaan, selain penguasaan disiplin artistik para seniman. Kelas tersebut juga mempelajari desain, arsitektur, film, patung, dan fotografi.

MoMA adalah institusi yang berpengaruh dalam sejarah seni rupa modern. Dalam *Alfred H. Barr Jr. And the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art* (2002), Sybil Gordon Kantor memaparkan peran Barr sebagai direktur pertama yang meletakkan fondasi intelektual MoMA, sampai akhirnya museum tersebut menjadi model bagi pendirian museum-museum seni rupa modern lainnya di dunia. MoMA

didirikan oleh Abby Aldrich Rockefeller, Lillie P. Bliss, dan Mary Quinn Sullivan pada 1929, hanya sembilan hari setelah runtuhnya pasar modal di Wall Street yang menandai era Depresi Besar. Program-program MoMA selama sekian dekade pertama pendiriannya dikhususkan untuk seni rupa modern Eropa, termasuk melalui pameran perdananya pada November 1929 yang menampilkan karya-karya Vincent van Gogh, Georges Seurat, Paul Cezanne, dan Paul Gaugin.

Pada masa kepemimpinannya di MoMA, Barr dikenal melalui dua pameran penting yang ia selenggarakan pada 1936, *Cubism and Abstract Art* dan *Fantastic Art, Dada and Surrealism* (Kantor, 2002: 314). Salah satu yang khas dalam pameran-pameran Barr adalah upayanya untuk memberikan informasi historis, tidak hanya kepada masyarakat atau pengunjung museum, tapi juga kepada para seniman, khususnya mereka yang aktif pada 1930an. Dalam dua pameran tersebut, konteks historis dibatasi ke dalam kronologi perkembangan gaya yang mengabaikan semua aspek sosial, perubahan politik, atau psikologis lainnya. Kedua pameran tersebut disuguhkan dalam tradisi keilmuan akademik, lengkap dengan dokumentasi arsip dan foto-foto yang menyertainya. Kedua pameran tersebut sangat pengaruh dalam dunia kritik seni hingga 1960an, dan menjadi sumber dalam tema-tema tentang modernisme yang dikembangkan oleh kritikus Clement Greenberg.

Menurut Kantor (2002: 325), posisi pemikiran Barr sejalur dengan Greenberg. Jika gaya deskriptif Barr hanya menyarankan formalisme dengan implikasi teoretis dan sejarah, retorika Greenberg lebih tegas dan dirumuskan ke dalam prinsip universalisme seni rupa modern. Dalam perkembangan pemikiran Greenberg selanjutnya, cukup jelas bagaimana ia mengikuti formulasi Barr tentang kubisme yang dianggap sebagai induk dari segala bentuk dan gaya seni rupa modern, yang di kemudian hari melahirkan seni abstrak.

Kantor (2002) mengulas bahwa gaya kekuratoran Barr memberi sumbangsih besar untuk museologi, khususnya dalam pengembangan museum seni rupa modern. Barr memiliki reputasi sebagai penulis dan kritikus yang memiliki ketajaman penglihatan maupun visi dalam interpretasi. Katalog-katalog pameran ditulisnya sendiri dengan elaborasi yang teliti serta mencerminkan kecakapan berbahasa yang tinggi.

Penjelasan-penjelasan Barr tentang pameran yang ia buat umumnya ditujukan bagi para pembaca yang membutuhkan definisi konsep-konsep guna memahami praktik seni yang memang baru pada masa itu. Ia berharap, pembaca dapat memahami karya-karya seni rupa di luar syak-wasangka yang terlampau subjektif (Kantor, 2002: 321). Pendapat serupa dikemukakan oleh Fowle (2007: 28) yang menganggap bahwa motivasi Barr selalu bersifat akademik ketimbang politis. Konteks sosial dan psikologi seniman dikesampingkan demi aspek-aspek sintaksis karya-karya seni rupa, dan memperlakukannya sebagai objek-objek yang otonom.

Gaya kekuratoran Barr dipengaruhi oleh iklim dan komunitas akademik yang menjadi lingkungan dominannya sebelum menjabat sebagai direktur museum. Analisis formalnya mencerminkan gaya mengajarnya sebagai seorang dosen. Ia hanya menyampaikan interpretasi empiris, melalui apa yang memang terlihat, dengan perspektif sistematis yang menyerupai pendekatan ilmiah. "Kesempurnaan", "kebebasan", dan "kebenaran", bagi Barr, adalah hasil kerja yang harus dicapai oleh seorang seniman (Kantor, 2002: 353). Kebebasan bereksperimen harus membebaskan seniman dari urgensi masa lalu. Kebenaran dimaksudkan untuk menjadikan seni sebagai proses ilmiah ketimbang filosofis. Sementara kesempurnaan memungkinkan seorang seniman untuk berpartisipasi dalam proses kemajuan. Baginya, ketiga nilai itu harus dibenarkan oleh praktik seni rupa modern dan diacu dalam proses penilaian estetik, termasuk dalam menyeleksi karya-karya dalam pameran. Demikianlah cara Barr berkontribusi pada model praktik kuratorial berbasiskan seni rupa modern.

Walter Hopps dan *"Curating Outside the Box"*

Jika Barr adalah kurator dan direktur museum yang sangat peduli pada sejarah seni rupa modern sebagai disiplin, sehingga pendekatan kuratorialnya cenderung ilmiah dan objektif, Walter Hopps (1932–2005) adalah sosok kurator yang memiliki gaya yang lain lagi. Bekebalikan dengan Barr, Hopps tak memiliki gelar pendidikan tinggi apapun. Ia dikenal sebagai seorang *gonzo* dalam dunia permuseuman seni rupa—kurator yang bengal, gila, eksentrik, sembrono ala "jurus mabuk". Se-

lain karena pembawaan dan kepribadiannya yang unik, cap itu disematkan kepada Hopps karena kecakapan dan keberaniannya dalam melakukan eksperimentasi dengan penataan karya-karya seni. Salah satu contoh eksperimen Hopps yang sering dikenang adalah ketika ia memajang 100 keping lukisan karya 40 orang seniman –di antaranya Mark Rothko, Clyfford Still, dan Jay de Feo—pada sebuah komidi putar di Santa Monica Pier pada 1954.

Praktik kekuratoran Hopps mencakup riset dan eksperimentasi terus-menerus tentang bagaimana seharusnya menyajikan seni rupa kepada publik. Sebagi perfeksionis dan non-konformis, Hopps adalah perintis prinsip kurasi *"outside the box"*, yang tidak hanya dipraktikkan dengan cara membuat pameran-pameran di luar konteks ruang seni yang umum, seperti galeri dan museum, tapi juga menyajikannya dengan eksplorasi gagasan yang pada masanya "tak terbayangkan" (termasuk oleh para seniman sendiri). *Outside the box* dapat diartikan sebagai cara-cara mendekati masalah secara baru, dengan konseptualisasi masalah yang berbeda pula. Hopps paham betul bagaimana memposisikan dirinya sebagai kurator –dalam kaitan dengan situasi, ruang, dan karya-karya yang ia hadapi—melalui cara-cara yang unik dan tak terpikirkan sebelumnya, sehingga pameran-pamerannya menjauhi konvensi-konvensi presentasi yang kaku.

Pada 1978, misalnya, Hopps menyelenggarakan *36 Hours* di MoTA (Museum of Temporary Art), sebuah ruang yang ia sulap menjadi galeri sementara tempat ia menata semua karya puluhan seniman dalam waktu 36 jam non-stop. Mereka yang berpartisipasi dalam pameran ini adalah seniman-seniman terkenal maupun para praktisi seni lokal tak dikenal, yang datang membawa karya atau sekadar gagasan, lalu bekerja langsung di tempat, sembari mendengarkan Hopps memberikan ulasan dan kritik tentang karya-karya mereka. Bagi Hopps, bagian terpenting dari sebuah pameran adalah ketika ia menjadi peristiwa atau proses yang memanfaatkan ruang dan momen yang spesifik. Menciptakan interaksi yang langsung, instan, dan alamiah antara publik dan ruang pamer adalah seni tersendiri dalam menguratori pameran. Dalam wawancaranya dengan Hans Ulrich Obrist, Hopps pernah mengatakan:

> "Bagiku karya-karya seniman tertentu selalu memiliki komposisi musikal tersendiri yang harus Anda coba pahami. Ia menempatkan kita pada kondisi psikologis tertentu. [...] Untuk bisa menguratori karya seorang seniman dengan baik –yakni dengan menyajikannya dalam bentuk pameran—menuntut pemahaman yang seluas dan sesensitif mungkin dari seorang kurator. Pemahaman itu harus melampaui apa yang sebenar-benarnya nampak dan tertata dalam ruang pamer." (Fowle, 2007: 31).

Uniknya, karier Hopps sebagai kurator justru dimulai sebagai seorang *impresario* atau penyelenggara konser musik jazz di Los Angeles. Musik bahkan diakuinya sebagai bidang yang banyak memengaruhi cara-caranya dalam menata pameran. Hopps memandang kerja seorang kurator bagai seorang konduktor orkestra yang harus menciptakan harmoni dari sejumlah musisi yang memainkan alat musik dan nada-nada yang berbeda. Anne d'Harnoncourt, direktur Philadephia Museum of Art, menganggap kesuksesan Hopps sebagai kurator berasal dari kemampuannya menata pameran dengan cara "merasakan karakter dari sebuah karya seni, dan memunculkan karakter itu tanpa harus hanyut di dalamnya." (Obrist, 2008: 10). Sementara Levi Strauss menulis (dalam Rand dan Kouris, 2008: 19), "Kecakapan Hopps yang sesungguhnya termasuk ingatan visual yang ensiklopedis, serta kemampuan untuk menempatkan karya-karya seni pada dinding dan ruang sedemikian rupa sehingga karya-karya itu 'bernyanyi'."

Pendekatan kuratorial Hopps sangat mengandalkan kreativitas dan imajinasi untuk menampilkan karya-karya seni secara idiosinkratik, sehingga sebuah pameran memberikan konteks yang baru pada karya-karya seni. Batasan-batasan sebuah pameran seni rupa dilabraknya, namun dengan tujuan untuk menunjukkan keberadaan batas-batas itu sendiri (Obrist, 2008: 31). Pada 1963, misalnya, Hopps menguratori pameran retrospektif Marcel Duchamp yang pertama dengan judul *By or of Marcel Duchamp or Rrose Sélavy* di Pasadena Museum of Art. Dalam pameran tersebut Hopps menginisiasi ide untuk menampilkan performans permainan catur antara Duchamp dengan sejumlah seniman dan relawan.

Selain melalui pameran-pameran eksperimental sebagai kurator

independen, sosok Hopps juga dikenal melalui kariernya sebagai kurator, direktur, dan konsultan sejumlah institusi. Setelah mendirikan Ferus Gallery di Los Angeles pada 1957, Hopps bergabung sebagai staf di Pasadena Art Museum pada 1962, tempat ia meniti jenjang karier hingga menjadi direktur. Dia terpilih mewakili Amerika Serikat sebagai komisaris São Paulo Biennale 1965. Ia bergabung dengan Gallery of Modern Art Washington pada 1967, dan memulai proyek-proyek pameran yang tergolong tak biasa pada masanya, misalnya dengan memamerkan para seniman jalanan dari Los Angeles. Setelah itu Hopps ditunjuk sebagai direktur Corcoran Gallery of Art tapi dipecat pada 1972 karena kebiasaannya meninggalkan kantor untuk waktu lama tanpa pemberitahuan.

Betapapun kontroversial, sosok Hopps masih dipercaya untuk menangani proyek-proyek besar yang penting. Ia pernah bekerja di Smithsonian American Art Museum di bawah arahan Yosua C. Taylor; lalu bertindak sebagai komisaris AS untuk Venice Biennale Venesia 1972. Pada 1980, Dominique de Menil, seorang kolektor di Boston, mempekerjakan Hopps untuk membangun sebuah museum buat menyimpan koleksi seni rupa almarhum suaminya. Hopps berhasil meyakinkan Menil agar memilih Renzo Piano sebagai arsitek yang merancang ruang pamer, sehingga menghasilkan sistem atap yang inovatif dan akhirnya menjadi ciri khas museum itu hingga hari ini. Sebagai direktur Menil Collection, Hopps meneruskan tradisi menggelar pameran-pameran retrospektif bersakala besar dan ekspansif, mulai dari Yves Klein, John Chamberlain, Andy Warhol, hingga Max Ernst. Pada 1997 ia mengadakan pameran retrospektif Robert Rauschenberg di Museum Guggenheim, New York. Pada 2002, Hopps diangkat sebagai kurator senior untuk kategori seni rupa abad ke-20 di Guggenheim.

Hopps meninggal karena pneumonia pada 2005. Meskipun bekerja di beberapa institusi, ia adalah inspirasi untuk para kurator independen atas tekad dan keteguhannya yang tak pernah berkompromi pada birokrasi. Kemampuan Hopps dalam mewujudkan gagasan-gagasan personal melalui aktivitas institusional adalah model bagi praktik kuratorial yang visioner (Obrist, 2008: 10). Sebagai penghargaan atas jasa-jasa dan rintisannya, pada 2001 Menil Collection melun-

curkan Walter Hopps Award for Curatorial Achievement.

Harald Szeemann dan Otonomi Kuratorial

Harald Szeemann (1933-2005) adalah kurator pertama yang mendeklarasikan independensi kurator dari institusi (Obrist, 2008: 80). Pernyataan itu ia buat segera setelah mengundurkan diri dari jabatannya sebagai direktur Kunsthalle Bern, Swiss, pada 1969, tempatnya bekerja sejak 1961. Bagi Szeemann keputusan itu diambil karena pertimbangan sederhana, yaitu "pemberontakan demi kebebasan yang lebih" (Levi Strauss, 2007: 19). Keputusan bekerja mandiri membawanya lebih dekat pada etos kerja seniman, kolaborasi dan eksperimentasi, sesuatu yang tak didapatkannya saat menjabat sebagai direktur institusi.

Szeemann merumuskan "kurator" sebagai *austellungmacher* yang bisa dimaknai "pembuat pameran" *(exhibition maker)* atau "perancang pameran" *(exhibition designer)*. Kurator menentukan bagaimana sebuah pameran seharusnya dinikmati oleh pemirsanya. Kurator harus bertanggungjawab pada alokasi/pemilihan ruangan (baik permanen maupun temporer, di luar atau di dalam galeri atau museum); penempatan karya-karya dan alur penonton; jarak dan ketinggian mata *(eye level)*; ukuran penumpu; warna dinding, lantai dan atap; pencahayaan, jenis lampu; dsb. Szeemann menyarankan untuk memahami semua aspek fisikal dan spasial itu secara puitik, sehingga sebuah pameran dapat menciptakan "puisi pendek, drama atau bahkan kekacauan yang nyata" (dalam Kouni, 2001:167). Keberhasilan perancangan pameran adalah ketika ia dapat melayani karya seni dengan sungguh-sungguh, tanpa merusak otonominya.

Praktik Szeemann menegaskan otonomi baru kuratorial, yang menempatkan posisi kurator sebagai "pelayan" bagi seni rupa, dengan cakupan kerja yang terus-menerus diperluas. Pameran-pameran yang ia lakukan sepanjang kariernya memunculkan beberapa predikat lainnya yang tak terpisahkan dengan "kurator", seperti termaktub dalam wawancaranya dengan Hans Ulrich Obrist:

> "Nah, kurator harus fleksibel. Kadang ia pelayan, kadang asisten, kadang ia memberi seniman ide-ide cara menyajikan karya mereka;

> dalam pameran kelompok ia koordinator, dalam pameran tematik, [ia] penemu. Tapi hal yang paling penting dalam mengurasi adalah melakukannya dengan antusiasme dan cinta—dengan sedikit sikap obsesif."

Szeemann mengenyam pendidikan sejarah seni rupa, arkeologi, dan jurnalisme di Bern dan Paris. Pada 1956 ia mulai bekerja sebagai aktor, desainer panggung, dan pelukis. Di Kunsthalle Bern, tempat ia membangun reputasi sebagai direktur/kurator selama delapan tahun, ia mengadakan pameran 12 sampai 15 kali per tahun, yang segera mengangkat status lembaga ini menjadi tempat pertemuan penting bagi para seniman muda Eropa dan Amerika Serikat. Kunsthalle adalah model atau format institusi atau ruang seni rupa banyak terdapat di kota-kota di Eropa, di mana program-programnya lebih difokuskan pada pameran dan proyek-proyek baru, tanpa keharusan untuk mengoleksi karya seni.

Pada 1968, Szeemann memberikan kesempatan untuk pertama kalinya kepada Christo dan Jeanne-Claude untuk merealisasikan rangkaian proyek monumental mereka yang ambisius, yakni membungkus segenap bangunan *kunsthalle*. Peristiwa lain yang menyeret nama Szeemann pada perbicangan publik sekaligus kontroversi adalah *Live in Your Head: When Attitudes become Forms, Works, Concepts, Processes, Situations, Information* (1969), sebuah pameran tempat ia mengubah ruang-ruang pamer di Kunsthalle Bern menjadi studio untuk hampir 70 orang seniman. Ia mengundang seniman-seniman untuk datang ke Bern dan memproduksi karya-karya instalasi dan performans yang ekspansif, melampaui batas galeri hingga jalan raya (Fowle, dalam Rand dan Kouris, 2007: 30). Seniman-seniman yang tampil dalam *Live in Your Head* adalah mereka yang mengusung ekspresi artistik baru dengan label-label seperti *arte povera, earth art, concept art, anti-form,* dsb. Antara lain adalah Joseph Beuys, Eva Hesse, Mario Merz, Robert Smithson, Allen Rupensberg, Michael Heizer, Richard Serra, Lawrence Weiner, dan Richard Long.

Daniel Birnbaum (2005) menandai pameran *Live in Your Head* sebagai momen yang menandai pergeseran metodologis yang penting dalam praktik kuratorial, di mana seniman diberi kebebasan penuh

untuk memberikan kontribusi apapun yang mereka anggap relevan. Menyitir Szeemann, kepada para seniman dalam *Live in Your Head* ia bahkan memberikan otoritas untuk "mengambil alih institusi". Lawrence Weiner memindahkan dinding ruang pameran seluas satu meter persegi; Michael Heizer membongkar trotoar dan jalanan dengan bola logam raksasa; Richard Serra menampilkan *Pieces Splash* yang menggunakan cipratan timah cair, dsb. Sebagian seniman malah tidak memamerkan apapun. Richard Long, misalnya, meninggalkan ruang pameran dan melakukan pendakian selama tiga hari di pegunungan Swiss. Seperti tersirat dalam judulnya, ini bukanlah sebuah pameran karya seni sebagai objek fisikal, melainkan suatu "sikap", bahwa kehadiran seniman sendiri adalah implikasi dari cara pandang terhadap subjek kreatif. Obrist (2008: 80) menyitir Szeemann yang menyebut pameran tersebut sebagai eksperimen pertamanya untuk menciptakan "kekacauan terstruktur", sebuah orientasi dan metode kuratorial yang berulang kali hadir dalam pameran-pameran Szeemann selanjutnya.

Live in Your Head juga menandai titik balik dalam karier Szeemann sebagai kurator. Sebagai ungkapan protes, sejumlah penduduk Bern meletakkan tahi hewan di depan pintu masuk Kunsthalle. Kekacauan yang timbul akibat pameran itu menyebabkan preferensi estetik Szeemann dipertanyakan. Karena gangguan dan tekanan untuk menyesuaikan diri dengan tuntutan program yang dilimpahkan oleh dewan dan direksi Kunsthalle, ditambah lagi dengan intimidasi dari pemerintah kota Bern, ia mengundurkan diri, dan sejak itu mendeklarasikan diri sebagai "kurator independen". Bruce Alsthuller menyebut pameran *Live in Your Head* sebagai salah satu penanda lahirnya metode baru dalam pendekatan kuratorial, di mana posisi kurator bertransformasi menjadi kreator. Penyelenggaraan suatu pameran –termasuk pemilihan karya dan seniman, perancangan ruang dan tema—menjadi eksperimentasi dan karya tersendiri (Fowle, dalam Rand dan Kouris, 2007: 30).

Sebagai kurator "independen", karier Szeemann malah menjulang dengan pameran-pameran eksperimental yang dibuatnya setelah masa kerjanya di Bern. Pada 1970, ia mengorganisir pameran besar

Happenings and Fluxus di Kunstverein di Cologne. Pada 1972 ia diangkat sebagai direktur artistik Documenta 5 di Kassel –termuda sepanjang sejarah—di mana ia membuat revolusi dengan menjadikan pameran reguler lima tahunan itu sebagai kegiatan 100 hari, yang akhirnya menjadi konvensi yang terus dipertahankan hingga hari ini. Pada 1975 Szeemann mengorganisir Bachelor Machine untuk Venice Biennale. Pada 1980, ia diangkat sebagai komisaris Venice Biennale, dan merintis Aperto, sebuah sub-pameran dalam biennale yang menampilkan seniman-seniman muda internasional.

Szeemann mengidentifikasi kerja kuratorial sebagai proses yang acak dan eklektik. Beberapa pamerannya yang lebih mutakhir mencerminkan kegemarannya untuk mencampurkan artefak-artefak seni dan non-seni: dokumen sejarah (foto, kliping, buku, arsip), benda sehari-hari, dan karya seni. Beberapa tahun sebelum wafat pada 2005, Szeemann membagi waktunya antara Zurich Kunsthaus, di mana ia masih menyelenggarakan sejumlah pameran dalam posisi sebagai kurator lepas, dan studio sekaligus perpustakaan yang ia sebut Factory, di Tegna, sebuah kota kecil di Swiss.

Melalui praktik Szeeman, cakupan kerja kekuratoran memang menjadi luas, namun pada saat yang sama memperoleh otoritas yang lebih besar dalam penyelenggaraan sebuah pameran. Bagi Szeemann (dalam Kuoni, 2001: 168) otonomi kekuratoran harus dipahami sebagai "keyakinan diri" *(self-assertion)* dan "kebulatan tekad" *(self-determination)*. Otonomi kurator bukanlah dominasi kurator atas seniman dan karya-karya seni dalam pameran, melainkan pengurangan ketergantungan kurator pada struktur dan sistem sosial yang memungkinkan sebuah presentasi pameran hadir di tengah-tengah publik. Kurator harus diberikan otoritas lebih untuk menentukan temanya sendiri, dan menjadikan pameran sebagai medium bagi dirinya, sebagaimana halnya seorang pelukis membutuhkan kanvas untuk berekspresi.

TIKUNGAN KURATORIAL

Melalui Barr, Hopps, dan Szeemann, kita telah mendapatkan sekelebat gambaran dinamika praktik kekuratoran seni rupa pada paruh pertama

hingga pertengahan abad ke-20 di Eropa dan Amerika. Ketiga tokoh tersebut tentu saja tidak mewakili perkembangan mutakhir dan menyeluruh dari kekuratoran seni rupa. Namun apa yang dilakukan Szeemann dan Hopps adalah rintisan yang memperluas konvensi kerja kekuratoran: kurator bukan lagi jabatan yang melulu terikat pada institusi, khususnya museum.

Senada dengan O'Neil (2011: 13), Catherine Thomas (2002: x) berpendapat bahwa perbincangan tentang kurator sebagai sosok yang penting dalam medan seni rupa adalah fenomena baru. Pada paruh pertama abad ke-20, kurator lebih sering dilihat sebagai sosok di belakang panggung—seorang "skenografer" yang tak pernah disorot dan mendapatkan tepuk tangan penonton. Lawrence Alloway (dalam Ferguson dkk., 1996: 159) bahkan melihat profesi tradisional kurator bagai seorang "tukang", perpanjangan tangan direktur museum. Kurator hanyalah orang yang merancang dan mengorganisir pameran berdasarkan pola-pola pajangan yang umumnya bersifat objektif, rasional, netral –sesuai dengan sifat-sifat konvensional museum—karena tuntutan institusional yang selalu berusaha untuk mencapai "kebenaran" nilai seni. Dalam museum, sebuah pameran tak lebih dari sekadar gaung, di mana karya seni dan seniman adalah pusat gravitasi dalam medan seni rupa.

O'Neil (dalam Rugg dan Sedgewick, 2007: 13) menandai 1960an sebagai dekade kemunculan orientasi baru dalam kritik seni terhadap karya-karya dalam konteks pameran seni rupa. Sebelumnya, kritik atau ulasan lebih ditujukan kepada karya-karya seni sebagai objek yang otonom—bebas dari pengaruh bingkai pameran yang mengurungnya. Kajian kuratorial mulai muncul sebagai bentuk baru kritik seni. Pameran-pameran mulai diperbincangkan sebagai bentuk ekspresi artistik yang terbuka bagi pembahasan kritis. Hal ini –mengutip istilah Siegelaub—"mendemistifikasi" seni dengan cara membongkar struktur-struktur kekuasaan yang tersembunyi dalam pameran dan medan seni rupa (O'Neil dalam Rugg dan Sedgewick, 2007: 12). Formasi, produksi, dan diseminasi pameran-pameran seni rupa menjadi bagian yang justru ditonjolkan, dan menjadi parameter tak terpisahkan yang dilihat dalam meninjau karya-karya yang ada di dalamnya.

Salah satu contoh yang paling berpengaruh dalam perintisan kritik kuratorial, terutama mengenai pameran dan ideologi di balik ruang pamer, ditulis oleh Brian O'Doherty dalam rangkaian artikelnya di majalah *Artforum* pada 1976. Artikel-artikel yang lantas dibukukan pada 1986 dengan judul *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* itu meneliti antara lain aspek-aspek dalam sistem maupun bangunan galeri yang mengontrol dan mendominasi objek seni dan pandangan kita terhadapnya. O'Doherty memeriksa asumsi-asumsi yang menjadi dasar komersialisasi museum dan galeri modern. Ia menemukan adanya hubungan-hubungan kompleks yang tersembunyikan secara canggih antara ekonomi, konteks sosial, dan estetika. Thomas McEvilley (dalam O'Doherty, 1986: 7-12) menilai buku O'Doherty berhasil membongkar ideologi yang beroperasi dalam modernisme dan seni rupa modern melalui telaah terhadap sejarah ruang seni.

Dalam dinamikanya hari-hari ini, bersamaan dengan perkembangan infrastruktur seni internasional dan praktik seni rupa kontemporer, praktik kekuratoran telah mengalami ekspansi lebih jauh lagi. O'Neil (dalam Rugg dan Sedgewick, 2007: 14) menganggap bahwa pada 1990an muncul fenomena yang disebutnya sebagai "tikungan kuratorial" *(curatorial turn)*. Perubahan orientasi kekuratoran seni rupa tersebut dapat ditengarai, sekurang-kurangnya, dalam tiga gejala yang saling berhubungan. Secara umum perkembangan ini mencerminkan proses strukturasi dan profesionalisasi kekuratoran dalam medan seni rupa, sebagaimana diteorikan oleh DiMaggio dan Powell. Beberapa gejala yang menunjukkan fenomena "tikungan" itu akan diulas satu per satu berikut ini.

Kurator sebagai Pengarang

Salah satu perkembangan signifikan dalam pola penyelenggaraan pameran seni rupa setelah 1990an adalah munculnya kurator sebagai kreator atau "pengarang" *(auteur/author)* pameran. Fenomena ini ditandai ketika pola-pola pengorganisasian pameran diwacanakan serta dirumuskan melalui berbagai konseptualisasi dan sofistikasi filosofis, sehingga kurator –beserta pendekatan, gaya, maupun metode pameranannya—muncul sebagai parameter yang menentukan dalam proses

resepsi seni. Perkembangan ini tentu saja berutang pada apa yang sudah dirintis oleh sosok-sosok seperti Szeemann dan Hopps. Namun seiring dengan bertumbuhnya infrastruktur seni rupa sebagai bagian dari industri, fenomena tersebut tidak hanya terjadi pada ruang-ruang eksperimental, atau pameran-pameran yang dibuat oleh kurator lepas atau independen saja. Kecenderungan yang sama terjadi di dalam konteks institusi seperti museum atau galeri publik—yang sekurang-kurangnya ditandai dengan tradisi penulisan "dikuratori oleh" *(curated by)* dalam publikasi dan promosinya.

Bersama dengan gejala di atas, praktik seni rupa kontemporer juga mengalami pergeseran orientasi kepada karya-karya temporer, efemeral, atau eksplorasi media baru yang sistem pengoleksiannya masih tergolong sulit. Pada masa itu, banyak museum dan galeri seni rupa publik mengalihkan orientasi mereka dari pengoleksian kepada aspek-aspek interaktif dari seni—misalnya melalui kategori baru yang dikemukakan oleh Nicholas Borriaud dan Claire Bishop, "estetika relasional" *(relational aesthetics)*, seperti yang terlihat pada karya-karya Rirkrit Tiravanija dan Felix Gonzales Torres—yang memandang pentingnya pembentukan relasi-relasi sosial baru sebagai tujuan akhir dari seni. Eksperimentasi terus-menerus oleh para seniman dan perkembangan mutakhir seni rupa kontemporer pada akhirnya membentuk tipologi dan definisi baru pameran seni rupa yang harus dirumuskan dan disosialisasikan oleh kurator.

Dengan munculnya kurator sebagai pengarang, maka pameran adalah bentuk sekaligus medium yang "otonom". Kurator dituntut bertindak sebagai subjek kreatif, menjadi "produser" seperti halnya seniman. Perkembangan ini pada akhirnya mendorong para kurator untuk mengikuti imajinasi dan cita-cita Szeemann tentang pameran yang harus mengikuti subjektifitas kurator. Pameran pada akhirnya menjadi presentasi konsep kuratorial, ketimbang presentasi karya seni. Kurator menjadi "meta-seniman" *(meta-artist)*, demikian kata O'Neil. Namun otonomi kurator yang berlebihan dalam pameran juga menuai kritik, karena dalam beberapa kasus, dominasi kurator menjadikan karya seni sebagai "sub-teks", catatan kaki atau "ilustrasi" yang tertelan oleh konsep pameran. Sampai pertengahan 2000an topik "kurator sebagai seni-

man" masih terus diperdebatkan dalam sejumlah majalah seni rupa di Eropa dan Amerika.

Dalam perkembangannya yang mutakhir, pameran-pameran yang dikuratori (diinisiasi dan diselenggarakan oleh kurator) menjadi cara-cara untuk mengomunikasikan seni secara diskursif (O'Neil dalam Rugg dan Sedgewick, 2007: 16), yang memperluas pokok soal karya seni (sebagai hasil produksi artistik) ke dalam persoalan mediasi. Ia juga menandai bahwa pameran-pameran kelompok menjadi bentuk paling menarik dan menantang bagi pendekatan kekuratoran yang baru ini. Ketimbang pameran tunggal seniman, pameran kolompok memungkinkan seorang kurator terlibat dalam ruang perdebatan dan diskusi yang beragam. Mengutip Ferguson, Nairne dan Greenberg, O'Neil (dalam Rugg dan Sedgewick, 2007: 16) mendefinisikan pengertian baru sebuah pameran sebagai "bentuk retorika kontemporer, ekspresi persuasi yang kompleks, yang strateginya bertujuan untuk memproduksi nilai-nilai dan relasi-relasi sosial yang diberlakukan untuk para pengunjungnya." Dalam pengertian ini, pameran adalah perangkat politis yang subjektif, sebuah tata ritual modern, yang mendukung identitas (artistik, nasional, subkultural, internasional, gender atau ras, avant-garde, regional, global, dll.); semuanya dipahami sebagai ekspresi artistik dalam industri kebudayaan yang lebih besar.

Pameran Internasional dan Kurator Bintang

Seiring dengan meningkatnya kuantitas dan ragam pameran-pameran internasional sejak 1990an, kurator menjadi profesi yang semakin disorot dalam medan seni rupa. "Industri biennale" –istilah untuk menyebut proliferasi pameran-pameran reguler berskala internasional—adalah faktor lain yang mendorong munculnya "budaya kurasi" (*culture of curation,* O'Neil dalam Rugg dan Sedgewick, 2007: 16). Sejak 1990an, istilah biennale atau triennale tidak lagi merujuk pada definisi konvensional pameran yang diselenggarakan secara periodik (dua tahunan atau tiga tahunan) belaka. Melainkan mencakup pengertian pameran besar taraf internasional dengan agenda dan ambisi yang besar. Dalam arena ini, para kurator, begitu pula seniman, menjadi individu-individu nomadik yang melintas batas medan seni rupa asal mereka, melalui

jejaring institusi formal maupun non-formal, untuk berhadapan dengan publik yang lebih luas. Sebagai kegiatan pendamping maupun terpisah dari pameran-pameran tersebut, terdapat pula forum-forum dalam bentuk lokakarya, konferensi, panel diskusi dan seminar yang membahas kekuratoran, di mana para agen kuratorial membangun jejaring, bertukar informasi dan berkolaborasi.

Biennale menjadi ajang bergengsi bagi para kurator untuk membangun reputasi dan karier. Sepanjang dekade 1990an hingga 2000an biennale-biennale dan sejumlah pameran besar yang sukses menyedot perhatian publik internasional memunculkan nama-nama kurator yang kemudian menjadi "bintang". Jean-Hubert Martin, Hou Hanru, David Elliot, Hans Ulrich Obrist, Charles Esche, Okwui Enwezor, Catherine David, Massimiliano Gioni, Daniel Birnbaum, Robert Storr, Ruth Noack, Apinan Poshyananda, Ute Meta Bauer, Caroline Christov-Bakargiev, hanyalah sebagian di antaranya. Latar belakang para kurator bintang itu berbeda-beda (penulis, kritikus, peneliti, sejarawan, akademisi, birokrat, dll.) Sebagian besar dari mereka adalah kurator lepas. Namun menyusul kesuksesan pameran-pameran mereka, tak sedikit yang kini berkarier di institusi. Dalam jalur dunia kekuratoran internasional ini terdapat aturan yang hierarkis, di mana pameran-pameran reguler yang memiliki sejarah lebih panjang –Venice Biennale, Documenta, dan São Paulo, di antaranya—dianggap memiliki gengsi lebih tinggi. Tapi keberhasilan suatu pameran juga seringkali dilihat dari aspek perhatian publik terhadap inovasi-inovasi baru dan menantang yang dilakukan oleh kurator dalam pameranya.

Selain biennale, *art fair* juga berkembang sebagai salah satu industri seni rupa yang menyedot tenaga kerja kurator. *Art fair* adalah ruang sementara di mana galeri-galeri partikelir atau komersial memamerkan karya-karya seni rupa untuk dijual. *Art fair* umumya diselenggarakan dalam skala internasional, transnasional, dan multinasional, di mana seni rupa "lokal" dan "global" ditempatkan dalam arena pertukaran komersial. Target pasar bagi *art fair* sangat beragam, dari para pengunjung dengan latar belakang berbeda, kolektor, penyalur seni, sesama pemilik galeri, hingga museum-museum yang biasanya diwakili oleh

kurator atau direkturnya. Para kurator juga seringkali terlibat sebagai penasehat *(advisor)* atau pengarang pameran yang dibuat oleh para pemilik galeri. Perkembangan ini memang menyebabkan konvergensi lain lagi dalam orientasi kuratorial, karena para kurator harus mencampurkan keahlian kuratorial dengan aspek bisnis seni. Tapi satu hal yang pasti bahwa industri ini telah menjadi bagian penting dari pasar seni global, di mana para kurator juga terlibat di dalamnya. Para kurator juga datang ke *art fair* untuk melihat atau mencari seniman-seniman dan karya-karya yang belum pernah mereka ketahui. Beberapa *art fair* bahkan menampilkan proyek-proyek khusus yang ditangani oleh kurator yang umumnya tidak untuk dijual, namun sebagai suatu fitur yang dapat menyedot lebih banyak lagi pengunjung.

Kajian Kuratorial sebagai Disiplin Baru

Alih-alih dilihat sebagai ruang mediasi dan diseminasi yang objektif dan netral, pameran-pameran seni rupa kontemporer ditelaah sebagai ruang diskursif baru, yang tidak hanya merepresentasikan perkembangan praktik artistik, tapi kebudayaan secara luas. Di lain pihak, berkembangnya kritik terhadap ruang seni dan pameran mendorong para kurator untuk menjadikan pameran-pameran sebagai situs eksperimentasi tersendiri. Ulasan-ulasan khusus dan kritis terhadap pameran kini menjadi subjek yang dipelajari secara khusus dalam tataran akademik. Munculnya program-program pelatihan dan pendidikan untuk kurator akhirnya memberikan dorongan baru bagi perkembangan praktik kekuratoran. Dalam ranah akademik, penerapan teori-teori Kritis, pascastrukturalisme dan posmodernisme dalam telaah-telaah pameran mendorong berkembangnya Kajian Kuratorial *(curatorial studies)* sebagai disiplin baru yang menggeser perhatian museologi klasik, yang semata-mata berpijak pada eksplorasi dan pembuktian "kebenaran-kebenaran" dalam sejarah seni rupa, pengoleksian dan orientasi pada manajemen institusi dan pengunjung—terutama sebagai bagian dari pengembangan aspek-aspek turisme seni budaya.

Jika pada masa sebelumnya telaah terhadap suatu pameran dapat dilakukan hanya berdasarkan pada seniman dan tampilan karyanya semata, munculnya Kajian Kuratorial menempatkan bingkai tematik

maupun konsep pameran sebagai objek penilaian kritik. Brenson (dalam Kocur dan Leung, 2005: 57) mensinyalir bahwa setelah 1990an, berbagai indikator membuktikan bagaiman presentasi karya-karya seni dalam pameran menjadi jauh lebih tergantung kepada seorang kurator dibandingkan pada masa sebelumnya. Munculnya "otonomi baru" kurator pada praktiknya mengurangi kemandirian sebuah karya seni untuk berbicara dengan sendirinya. Pada tataran yang lebih jauh, tema kuratorial, metodologi, gaya dan reputasi sosok kurator yang menangani sebuah pameran dapat memengaruhi penilaian terhadap karya-karya di dalamnya.

Beberapa perguruan tinggi yang membuka Kajian Kuratorial membedakan program-program mereka dengan bidang studi manajemen seni dan budaya *(Art and Cultural Management)* yang umumnya lebih menekankan bagaimana suatu organisasi seni dapat memaksimalkan aspek bisnis dan komersial dalam kegiatan seni budaya melalui publikasi, promosi, dan pengelolaan sumber daya. Sejumlah perguruan tinggi membuka Kajian Kuratorial sebagai ekstensi baru dari fakultas atau sekolah tinggi seni rupa, dengan target menghasilkan lulusan yang bekerja di berbagai jenis ruang dan institusi seni, dari mulai museum, galeri, balai lelang, biennale, dll., baik kategori pemerintah maupun partikelir, publik maupun komersial. Salah satu program magister (MFA) di Goldsmith, University of London, misalnya menjelaskan arahannya dalam situs internet mereka, sebagai berikut:

> "[...] dirancang untuk mengembangkan keunggulan profesional dan akademis di bidang praktik kuratorial kontemporer. Program ini dirancang untuk mahasiswa yang ingin memahami kekuratoran kontemporer sebagai suatu upaya artistik, sosial dan kritis, dan yang ingin mengembangkan praktek profesional mereka di wilayah ini. [...] MFA kurasi di Goldsmiths berfokus mendalam pada estetika, ilmu sosial, pertanyaan politis dan filosofis yang berkembang di mana saja, atau dalam kegiatan-kegiatan seni rupa kontemporer."

Berkembangnya progam pelatihan dan pendidikan tinggi yang menghasilkan kurator seni rupa menunjukkan salah satu proses strukturasi dan profesionalisasi dalam ranah organisasi dalam medan seni rupa. Beberapa perguruan tinggi yang juga membuka program serupa

antara lain New York University dan Bard College Center for Curatorial Studies, keduanya di New York, Amerika Serikat. Sejak 1990an program residensi internasional tidak lagi hanya diperuntukkan kepada seniman, tapi juga kurator. Pada awal 2000an tumbuhlah program-program pelatihan di luar konteks universitas, seperti apexart di New York dan De Appel di Amsterdam. Kedua institusi ini menyelenggarakan residensi untuk para kurator muda *(emerging curator)* dari berbagai penjuru dunia. Para pembicara atau tutor untuk program-program ini adalah mereka yang telah terlebih dahulu meniti karier sebagai kurator, tak terkecuali pada para "kurator bintang".

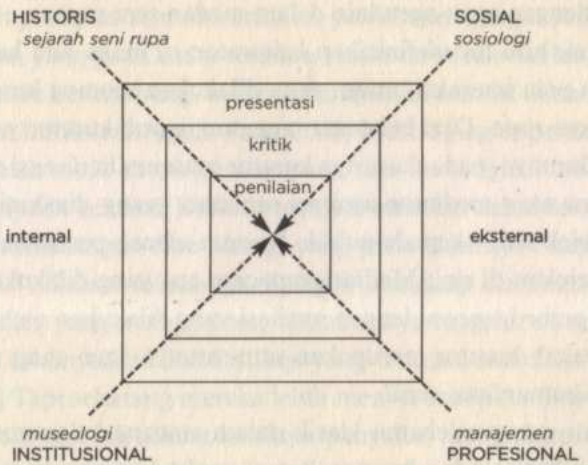
Dengan merujuk pada perkembangan pameran-pameran seni rupa pada akhir abd ke-20 dan munculnya Kajian Kuratorial sebagai disiplin akademik baru, O'Neil (dalam Rugg dan Sedgwick, 2007) melihat peralihan yang signifikan dalam perkembangan praktik kekuratoran, yakni dari "praktik" menjadi "wacana". Sebagai wacana, pameran bukanlah hasil atau produk akhir dari sebuah cara untuk mengomunikasikan gagasan. Kurator menjadi produser wacana yang merujuk pada wacana tentang pameran seni rupa itu sendiri. Dengan peralihan ini, O'Neil juga menyadari adanya potensi sebuah pameran menjauh dari wacana tentang seniman dan karya seni (dalam Rugg dan Sedgwick, 2007: 26).

Secara epistimologis, basis Kajian Kuratorial memang masih berpijak pada museologi sebagai studi yang berurusan dengan berbagai mekanisme edukasi melalui pameran. Secara tradisional museum selalu bersandar pada sejarah sebagai disiplin. Melalui disiplin sejarah, kekuratoran menjadi mekanisme institusional yang bersifat melegitimasi pengetahuan. Akan tetapi dalam Kajian Kuratorial yang berfokus pada praktik seni rupa kontemporer, disiplin "sejarah" yang dimaksud cenderung mengacu pada paradigma kritis maupun revisioner. Penilaian objek-objek seni yang dipamerkan dijalankan berdasarkan suatu paradigma artistik tertentu. Tidak dapat disangkal, pengaruh Teori Kritis dan Postrukturalisme berperan dalam riset-riset kekuratoran seni rupa kontemporer, yang secara tidak langsung menujukkan kaitan praktik kuratorial dengan epistemologi posmodern.

Kajian Kuratorial juga berhubungan dengan bagaimana objek-

objek seni dikelola (melalui pameran dan pengoleksian) sebagai bagian dari ranah publik. Sebagai praktik yang bertanggungjawab pada publik, profesionalisme dibutuhkan sebagai syarat dalam menjalankan praktik kekuratoran. Dalam dunia kerja, profesionalisme dianggap dapat menjamin etika-etika kuratorial.

Epistemologi Kajian Kuratorial tercermin pada cara-cara sebuah pameran menggalang, mengolah, dan mendistribusikan objek seni, informasi atau pengetahuan melalui suatu metodologi tertentu. Secara umum terdapat beberapa pendekatan kuratorial terhadap pameran maupun karya seni berdasarkan tujuan-tujuan *(objectives)* Kajian Kuratorial yang bersifat multi-faset, berlapis-lapis, interdisipliner, dan diskursif, yang kurang lebih dapat digambarkan melalui bagan berikut:



GAMBAR 3.2 Pendekatan metodologis dan epistemologis Kajian Kuratorial

TIPOLOGI DAN SEMANTIK KEKURATORAN DALAM MEDAN SENI RUPA KONTEMPORER

Melalui kilasan perkembangan di Eropa dan Amerika Serikat, telah dijelaskan bagaiman kekuratoran seni rupa mengalami proses "perluasan" cakupan kerja, sekaligus "pendalaman" atau "spesifikasi" karena

otonomisasi yang lahir dari praktik produksi seni serta peran agen dan struktur sosial dalam medan seni rupa. Akan tetapi paparan singkat itu belum cukup memberi petunjuk bagaimana praktik yang berkembang dapat dipetakan ke dalam suatu definisi dan tipologi agen. Dengan keluasan dan konvergensi praktik kuratorial dalam seni rupa global dewasa ini, cukup sulit untuk menetapkan batasan definitif tentang kurator dan praktik kekuratoran. Seperti telah diulas sebelumnya, Becker telah membantu dengan menyediakan perangkat teoretik untuk meninjau medan seni rupa, yakni melalui identifikasi jejaring kerjasama kolektif, di mana konvensi-konvensi dibutuhkan agar ia dapat berfungsi. Ia menganggap medan seni rupa harus selalu dilihat melalui interaksi antar agen. Berikut ini akan dipaparkan salah satu identifikasi umum terhadap kurator dan praktik kekuratoran mutakhir berdasarkan interaksinya dengan agen-agen lain dalam medan seni rupa.

Untuk bisa mendefinisikan kekuratoran, maka kita harus menelisik pola-pola interaksi umum yang dilakukan seorang kurator dalam medan seni rupa. Dari beberapa tanggung jawab kurator yang dijelaskan sebelumnya, pada dasarnya kurator museum berfungsi sebagai komunikator atau mediator aspirasi seniman –yang diyakini tercermin dalam objek seni—kepada publik. Namun sebuah pertanyaan lanjutan dapat diajukan di sini: Mediasi semacam apa yang dilakukan kurator, dan apa perbedaannya dengan mediasi yang dilakukan oleh agen-agen lain? Apakah kurator merupakan satu-satunya agen yang melakukan aktivitas komunikasi seni?

Salah satu perdebatan klasik dalam wacana kekuratoran adalah mengenai kritikus dan kurator, karena pada dasarnya kedua jenis keprofesian tersebut sama-sama berurusan dengan mediasi. Topik ini mengemuka bukan hanya di lokasi-lokasi yang kekuratorannya telah memiliki sejarah panjang, tapi juga di wilayah-wilayah di mana kekuratoran adalah bidang kerja yang dianggap baru dalam medan seni rupa. Satu hal yang pasti, di berbagai belahan dunia, kritikus adalah keprofesian yang terlebih dahulu populer dibandingkan dengan kurator seni rupa. Keberadaan kritik seni telah mapan terlebih dahulu sebagai disiplin keilmuan adalah bukti yang lain.

Pada awal hingga pertengahan abad ke-20, kiprah sosok-sosok

berpengaruh seperti Roger Fry, Clive Bell, dan tentu saja Greenberg, menjadikan profesi kritikus sangat penting dalam menentukan tata-acuan dan juga citarasa seni. Pada masa itu, kritikus adalah "nabi" yang memberi validasi pada apa yang "indah" dan yang tidak, seniman yang "baik" dan yang tidak. Sebagian dari mereka bahkan turut merumuskan formulasi-formulasi dan fondasi teoretik seni rupa modern. Meskipun sejumlah kurator juga melakukan hal yang sama melalui pameran-pameran, kesadaran mengenai pentingnya kurator adalah hal yang baru. Christophe Cerix (dalam Obrist, 2008: 6) bahkan pernah menulis, "Jika sosok kritikus (seni rupa) modern telah dikenal luas melalui Diderot dan Baudelaire, maka *raison d'etre* [alasan-alasan paling penting tentang keberadaan] kurator yang sesungguhnya masih belum teridentifikasi."

Terkait posisi kurator dan kritikus, perdebatan hangat berlangsung pada 1990an yang pada kadar tertentu masih terus relevan hingga kini. Perdebatan itu berkembang, antara lain, melalui asumsi tentang "krisis kritikus dan kritik seni rupa". Pada 2005, Marc Spiegler pernah menulis bagaimana sosok-sosok kurator pada saat itu menjadi lebih berpengaruh daripada kritikus. Kurator menjadi semakin dekat dengan seniman, dan membangun satu sinergi yang pada akhirnya "menyingkirkan kritikus". Dalam tulisannya, Spiegler mengutip direktur Art Basel Samuel Keller yang mengatakan, "Ketika saya bergelut di dunia seni rupa pada awalnya, kritikus-kritikus yang terkenal memiliki aura kekuatan [...] Tapi sekarang mereka lebih menyerupai para filosof, mereka dihormati, tapi tak sekuat kolektor, penyalur, atau kurator. Tak ada orang yang takut lagi pada kritikus. Ini adalah tanda-tanda kehancurannya sebagai sebuah profesi."

Pendapat serupa juga dikemukakan oleh para akademsi. James Elkins, misalnya, dalam *What Happened to Art Criticism* (2003) telah mengulas kembali asumsi itu melalui survei terhadap tulisan-tulisan puluhan kiritikus di Amerika dan Eropa, termasuk Diderot, Baudelaire, Fry, Bell, Greenberg, hingga generasi selanjutnya seperti Michael Fried, Robert Hughes, Jerry Saltz, Arthur Danto, dan Peter Schjeldahl. Elkins menganggap bahwa dalam era seni rupa kontemporer kritik seni memang telah "mati", namun pada saat yang sama

lahir kembali dengan orientasi berbeda. Kematian kritik seni antara lain disebabkan oleh kecenderungan untuk meninggalkan penilaian estetik yang teoretis, ketat dan kejat. Kritik seni menjadi "kritik budaya" *(cultural criticism)* yang ringan "bagai kain tipis, yang mengambang diterpa angin percakapan budaya dan terus menerus terombang-ambing" (2003:5). Namun jenis kritik semacam itu justru yang dibutuhkan oleh medan seni rupa kontemporer, karena pada saat yang sama bisnis media massa seni rupa –bersamaan dengan komersialisasi seni—mengalami ledakan *(booming)* dengan tuntutan untuk memperoleh segementasi pasar (pembaca) yang baru. Kritik seni menjadi semakin afirmatif pada kecenderungan seni rupa kontemporer yang mengarah pada divergensi dan pluralisme. Dalam kaitan dengan praktik kekuratoran, Elkins mengritik kaburnya posisi tulisan-tulisan kritikus dengan tulisan pengantar pada katalog, selebaran atau brosur tentang pameran-pameran yang ditulis oleh para kurator.

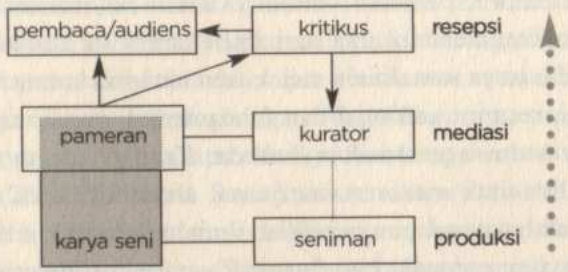
Dalam refleksinya tentang situasi mutakhir kekuratoran dan kritik seni rupa di Eropa, kritikus seni rupa Jennifer Allen (2008) menelaah munculnya fenomena "agen-ganda" yang muncul dalam kritik atau tulisan-tulisan para kurator di media massa (majalah, jurnal seni, koran, dll.) tentang pameran, khususnya pameran-pameran besar internasional. Allen menganggap bahwa tulisan-tulisan kurator yang menulis kritik tentang pameran dimuati oleh agenda politis. Dengan mencontohkan kritik yang ditulis kurator Jens Hoffmann tentang Venice Biennale dan Documenta, Allen mensinyalir bahwa dalam tulisan-tulisan para kurator tentang pameran seringkali terdapat manuver tersembunyi untuk mengajukan semacam usulan atau proposal tentang bagaimana seharusnya menguratori pameran yang lebih baik. Pembahasan karya-karya seni ditinggalkan karena kurator cenderung berfokus pada pembahasan pameran.

Berdasarkan teori Bourdieu, ada kesamaan umum di antara kritikus dan kurator dalam hal modal kultural yang harus dimiliki, yakni sama-sama dituntut untuk bisa membongkar kode-kode seni rupa melalui penelitian ataupun tulisan. Kurator dan kritikus sama-sama menulis tentang seni, dan dalam banyak hal harus menggunakan prosedur metodologis yang sama dalam penulisan tulisan kritik seni maupun

pengantar kuratorial pameran—misalnya dalam hal mendeskripsikan, menafsirkan, dan menilai karya seni. Oleh karena itu kurator dan kritikus pada dasarnya sama-sama melakukan aktivitas komunikasi seni. Akan tetapi, secara tradisional dan fundamental, posisi, tujuan, dan motif dasar kedua agen tersebut berbeda. Kritikus adalah seseorang yang menulis untuk media massa, jurnal akademik, atau monograf dalam bentuk buku maupun penelitian ilmiah. Sebuah kritik terhadap suatu karya atau pameran bisa "negatif"—misalnya dengan melihat kekurangan atau kelemahannya. Di pihak lain, sebuah kritik juga dapat dikerjakan dengan penuh rasa cinta dan kekaguman pada karya, seniman, maupun pameran yang ditulis (Barret, 1994: 2). Tujuan akhir kritik pada akhirnya tidak hanya mengomunikasikan, tapi juga untuk memberikan suatu penilaian dan sebisa mungkin, peringkat tertentu dalam perbandingan sejarah.

Sementara tulisan seorang kurator tentang karya seni atau seniman umumnya ditujukan untuk mendampingi sebuah pameran. Tulisan pengantar kuratorial dalam sebuah pameran, baik dalam bentuk *leaflet,* katalog, atau perangkat informasi lainnya, akan selalu berada dalam posisi yang afirmatif terhadap karya-karya ataupun seniman yang diulasnya. Jika posisi tulisan seorang kritikus adalah berhadap-hadapan dengan karya seni dan seniman (dan juga kurator), maka tulisan pengantar kuratorial justru mendukung karya dan seniman dari dalam. Secara sederhana juga dapat dikatakan bahwa kritikus berada di pihak yang sama dengan audiens, sementara kurator berada di pihak yang sama dengan seniman. Dengan demikian cara mediasi atau komunikasi kedua agen tersebut pada dasarnya berseberangan. Dalam posisi itu, tulisan seorang kurator pada kodratnya tidak dimungkinkan untuk mengkritik, dalam arti yang sebenarnya, yakni melihat kekurangan ataupun kelemahan karya-karya yang ia pamerkan. Gambar 3.3 di halaman berikut dapat memperjelas posisi tersebut.

Teori Becker mengenai tujuh aktivitas kolektif dalam medan seni rupa sangat membentu untuk dapat mengidentifikasi posisi kritikus dan kurator. Dalam kerangka Becker, sebuah pameran berada dalam tataran mediasi atau distribusi (aktivitas ke-4), setelah gagasan dicetuskan, dieksekusi melalui material dan perangkat produksi (aktivitas ke-

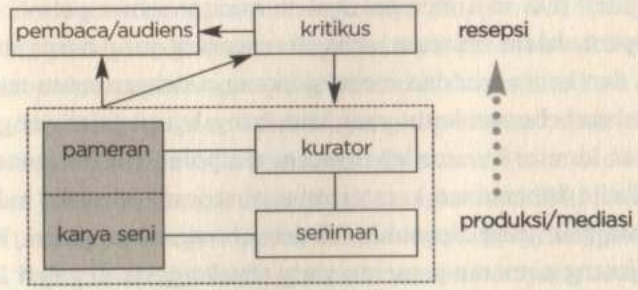


GAMBAR 3.3 Bagan arah komunikasi berdasarkan posisi kurator dan kritikus terhadap audiens

1, 2, dan 3). Untuk menampilkan sebuah karya dalam suatu pameran, kurator harus menyeleksi karya, memajangnya dalam ruang pamer, menerbitkan publikasi, siaran pers, menulis pengantar untuk katalog, dll. Maka upaya-upaya untuk mendukung distribusi karya tersebut juga masuk ke dalam fase ke-5 aktivitas kolektif, yakni sebagai pendukung. Melalui pameran seorang kurator berkomunikasi dengan audiens atau reseptor, sebagai pihak yang harus memberikan respons atau apresiasi. Berdasarkan teori Becker, kerja kritikus berada dalam tataran resepsi, dan dengan demikian berada di dalam lingkaran aktivitas ke-6.

Teori Becker memang memandang aktivitas dalam medan seni rupa berjalan linier, dan selalu dimulai oleh pencetus, yang dalam hal ini adalah seniman. Kurator, dengan demikian, berada dalam lingkaran aktivitas selanjutnya setelah eksekusi dan produksi. Akan tetapi, berdasarkan kecenderungan yang lebih mutakhir, terdapat ambivalensi antara kurator dan seniman. Sebagai pengarang, kurator dapat menjadi pencetus gagasan pameran maupun karya, dan pada tataran tertentu seniman hanya berperan sebagai eksekutor. Secara kolaboratif, seniman dan kurator menjadi satu entitas yang melakukan komunikasi kepada publik. Dalam kerangka ini (lihat Gb 3.4), batasan antara "produksi" dan "mediasi/distribusi" menjadi kabur.

Dalam *A Brief History of Curating* (2008), Hans Ulrich Obrist menyarankan agar sejarah kekuratoran seni rupa tidak ditinjau dari sosok-sosok yang sudah dikenal sebagai kurator. Buku itu memuat wawan-



GAMBAR 3.4 Bagan arah komunikasi seni berdasarkan posisi kurator sebagai "pengarang"

caranya dengan tokoh-tokoh permuseuman seni rupa di Eropa dan Amerika Serikat, seperti Johannes Cladders (direktur Stadtiches Museum Abteiberg, Monchengladbach, Jerman, 1967-1985), Pontus Hulten (direktur Moderna Musset, Stockholm, Swedia, 1958-1973), Jean Leering (direktur Steedelijk Van Abbemuseum, Rotterdam, 1964-1973) dan Franz Meyer (direktur Kunstmuseum Basel, Swiss, 1962-1980), selain sosok lain yang lebih dikenal melalui karier sebagai kurator independen, seperti Szeemann dan Hopps. Tapi menariknya, ia juga memasukkan beberapa tokoh seperti Seth Siegelaub yang notabene seorang penyalur seni *(art dealer)* dan Lucy Lippard yang lebih dikenal sebagai kritikus dan teoretikus seni rupa. Cerix (2008) memberi apresiasi pada upaya Obrist untuk memperluas genealogi kekuratoran seni rupa yang sangat relevan dengan perkembangan mutakhir. Akan tetapi, ia juga menegaskan bahwa tawaran Obrist dalam bukunya bukanlah semata-mata perluasan pengertian praktik kekuratoran, melainkan penelusuran sejarah praktik kekuratoran melalui sejarah pameran-pameran seni rupa. Dalam kerangka terakhir ini, kekuratoran adalah praktik penyelenggaraan pameran *(exhibition making)* yang tidak terikat pada label "kurator". Praktik kuratorial dengan demikian dapat dilakukan oleh agen-agen yang menyandang label lain, seperti organisator, *programmer,* direktur, pemilik galeri, dll.

Praktik kekuratoran juga dapat ditelusuri berdasarkan tipologi ruang seni yang lain, misalnya galeri komersial. Dari berbagai kasus,

sebuah galeri bisa saja mempekerjakan kurator secara permanen *(in-house)* seperti dalam museum, sebagai seseorang yang harus memilih seniman dan karya seni dan memamerkannya dengan suatu tema tertentu. Dalam beberapa kasus yang lain, banyak juga galeri yang mempekerjakan kurator-kurator lepas secara temporer. Dalam konteks galeri pertikelir, keberadaan kurator sebagai seorang spesialis bukanlah suatu kewajiban yang dipenuhi oleh sebuah organisasi galeri. Hingga kini tak jarang pameran-pameran yang terselenggara di galeri komersial juga dilakukan langsung oleh pemilik galeri yang melakukan kerja kuratorial, yakni dengan menyeleksi seniman dan karya-karya di dalam pameran.

Kenyataan bahwa kurator juga terlibat dalam ruang-ruang dengan kategori komersial seperti galeri memang dapat terjelaskan melalui teori Becker, di mana kurator bukanlah satu-satunya agen yang memonopoli mediasi atau distribusi seni. Berdasarkan Becker, penyalur seni *(art dealer)* dan pemilik atau pengelola galeri *(gallerist)* juga berada dalam fase atau tipe aktivitas yang sama. Sebelum menginjak pada kasus-kasus konkret tentang tumpang-tindihnya batasan-batasan itu, akan disinggung terlebih dahulu sejumlah perbedaan antara penyalur seni, pemilik galeri, dan kurator berdasarkan semantik atau fungsi "tradisional"-nya di dalam medan.

Secara umum dapat dikatakan orang pemilik galeri pada dasarnya adalah penyalur seni. Akan tetapi seorang penyalur seni belum tentu pemilik galeri. Yang membedakan keduanya adalah kepemilikan atas ruang fisik: Seorang pemilik galeri umumnya melakukan mediasi/distribusi melalui mekanisme yang melibatkan ruang fisik, yaitu pameran. Seorang penyalur seni juga berinteraksi dengan kolektor dengan menjual produk seni, namun interaksi itu tidak harus terjadi melalui sebuah ruang fisik atau pameran. Seorang penyalur seni hanya membutuhkan gudang atau tempat penyimpanan tanpa presentasi atau sistem pajangan yang khusus. Sementara pemilik galeri lebih dituntut untuk bisa menyalurkan atau menjual karya seni melalui sebuah pameran.

Berdasarkan pendekatan interaksionisme ini kita dapati kesamaan antara seorang pemilik galeri dengan seorang kurator, yakni bahwa kedua-duanya melakukan mediasi atau distribusi melalui sebuah pameran. Sementara kesamaan antara kurator dan penyalur seni juga ada dalam hal proses mediasi atau distribusi seni. Berdasarkan Becker, ketiga-tiganya merupakan agen yang bertindak dalam fase ke-4 dan ke-5 dalam aktivitas kerjasama kolektif, yang diperlukan untuk mencapai fase ke-6, yaitu resepsi atau konsumsi. Di satu sisi kita tidak bisa mengatakan bahwa seorang kurator tidak mungkin memiliki fasilitas fisik sendiri (misalnya, berupa galeri) untuk dapat menyelenggarakan pameran. Tapi di sisi lain, tidak ada suatu aturan pun yang melarang seorang pemilik galeri menguratori pameran yang diselenggarakan di galerinya sendiri. Kita pun tidak dapat menegaskan perbedaan keduanya berdasarkan orientasi publik—misalnya bahwa seorang kurator lebih menyasar mediasi pada publik yang lebih luas, sementara seorang pemilik galeri hanya menyasar kolektor sebagai agen resepsi. Apakah kolektor bukan bagian dari publik? Pendekatan Becker memang menjadi tidak terlampau memadai untuk menegaskan perbedaan tersebut.

Perbedaan kurator dengan pemilik galeri maupun penyalur seni sebetulnya dapat dijelaskan dengan lebih mudah bila kita memakai teori Bourdieu, yakni bahwa yang membedakan keduanya adalah cara-cara pendistribusian modal simbolik. Seperti yang disinggung sebelumnya, Bourdieu lebih menekankan pada posisi ketimbang okupasi (bidang pekerjaan) yang menjadi karakter seorang agen. Analisa terhadap agen harus dibebaskan dari lansiran-lansiran fungsional seperti "kurator", "pemilik galeri", atau "penyalur seni". Alih-alih, ia menyarankan untuk pertama-tama mengidentifikasi *habitus* atau sistem disposisi seorang agen yang melakukan mediasi seni. Hal ini mencakup "subjektivitas yang tersosialisasi" melalui kualitas-kualitas inheren seseorang (Grenfell dan Hardy, 2007: 28), seperti cara-cara melakukan, memahami dan menjelaskan sesuatu, kecakapan komunikasi, gestur tubuh, dll yang diasumsikan didapatkan dari keseluruhan pengalaman hidup sehari-hari seperti pendidikan, pekerjaan, latar belakang keluarga, kesukuan, dll. Identifikasi tahap pertama ini masih berpotensi kabur ketika kita mengetahui bahwa seseorang yang disebut kurator, kritikus, penyalur seni dan pemilik galeri sangat mungkin memiliki kesamaan-kesamaan *habitus*—mereka sama-sama dapat digolongkan sebagai *cognoscenti,* yakni orang-orang yang memahami suatu hal, misalnya

seni, dan membicarakannya dengan cara-cara yang khusus.

Identifikasi harus diteruskan ke tahap kedua, di mana agen ditempatkan dalam sebuah medan. Dalam medan para agen akan cenderung menempati posisi –berdasarkan *habitus* masing-masing—dalam struktur relasi-relasi objektif yang menunjukkan perjuangan atas modal simbolik tertentu. Dalam medan, semua agen akan cenderung bersikap politis, yaitu dengan bertindak atas dasar tujuan-tujuan tertentu. Seorang agen –baik yang memiliki ruang pamer sendiri atau tidak— dapat dikatakan menempati "posisi kuratorial" ketika ia mampu mentransfer modal kultural berupa pengetahuan kepada agen lainnya dengan timbal balik modal simbolik, terutama sosial dan kultural, berupa pengakuan terhadap pengetahuan dan kepakaran, apresiasi terhadap cara-caranya membongkar kode-kode seni, atau cara-caranya memilih seniman dan karya-karya seni, menggabungkannya melalui bingkai tematik atau teoretik tertentu, dan mengomunikasikannya kepada publik. Sementara identifikasi terhadap posisi penyalur seni maupun pemilik galeri sebagai agen dapat dilihat dari modal ekonomi yang ia sasar, misalnya dalam hal kompensasi keuntungan finansial yang ia dapatkan melalui penyaluran seni maupun penyelenggaraan pameran.

Meskipun pada kenyataannya praktik kekuratoran dapat dilakukan oleh siapapun, penilaian terhadap performa kuratorial selalu dapat dilakukan berdasarkan parameter-parameter tertentu. Obrist (2009) misalnya, memang memasukkan beberapa tokoh yang tidak dikenal luas sebagai kurator. Akan tetapi kriteria yang ia bakukan dalam bukunya cukup jelas, antara lain:

1) Obrist tidak memasukkan pembahasan mengenai pameran-pameran yang diselenggarakan oleh seniman sendiri, di mana seorang seniman bertindak sebagai kurator yang menyeleksi karya-karyanya sendiri sehingga masuk ke dalam pameran. Bagi Obrist, kurang adil menyebut seniman-seniman seperti itu sebagai kurator, kendati pameran semacam itu boleh jadi merupakan bentuk "praktik kuratorial" yang paling awal muncul dalam sejarah.
2) Obrist juga tidak memasukkan pameran-pameran *self-curated,* sebuah "gerakan" para *artist-curator* atau seniman-seniman yang menguratori pameran-pameran mereka sendiri, terutama pada akhir

1990an –di antaranya dilakukan oleh Damien Hirst dan Young British Artists lainnya—sebagai suatu penolakan terhadap dominasi praktik "kurator sebagai pengarang" sekaligus promotor yang mencetak bintang-bintang (Stallabras, 1997).
3) Obrist memberi penekanan pada tokoh-tokoh yang memang menyelenggarakan pameran-pameran seni rupa dengan kesadaran tentang konsep kuratorial yang kuat. Penelusuran Obrist sarat nuansa sejarah seni rupa, terutama avant-gardisme: Ia cenderung memilih sejumlah nama yang karier kekuratorannya dikenal melalui "pameran-pameran eksperimental", yakni pameran yang dibuat atau pameran yang menampilkan karya-karya baik di dalam maupun di luar institusi seperti galeri atau museum.

Bagi Obrist, sangat penting untuk menggali tema-tema dan pendekatan konseptual para kurator dalam merancang dan menyelenggarakan pameran. Dalam buku wawancaranya, ia mengajukan pertanyaan-pertanyaan yang beragam, dan masuk melalui topik-topik seperti museum, memori tentang perjalanan, dan perkenalan dengan seniman. Ia juga menelusuri pengaruh-pengaruh dominan terhadap para kurator (misalnya dari sosok seniman, mentor/pembimbing/kurator lain, dan metode kerja dalam disiplin lain, seperti musik dan arsitektur). Dari situ cukup jelas bagaimana pameran-pameran yang mereka kerjakan telah berkontribusi pada evolusi bidang kekuratoran, melalui pameran-pameran yang pada akhirnya mampu melampaui konteks institusional maupun batasan konvensi praktik seni rupa itu sendiri.

Paparan sekilas tentang Barr, Hopps dan Szeemann sebelumnya adalah pengantar menuju tipologi kurator sebagai agen dalam medan seni rupa. Dari perlintasan sejarah ketiga tokoh di atas, dan berdasarkan perkembangan praktik yang lebih mutakhir, kekuratoran dapat dibagi berdasarkan ikatan seorang agen dengan institusi, sehingga muncul kategori: 1) "kurator institusional", dan; 2) kurator lepas *(freelance)* atau

"independen". Sebagaimana disinggung dalam Pendahuluan, penggolongan tersebut sangat umum digunakan dalam wacana seni rupa kontemporer (Levi Straus, 16-17; Fowle, 26-27: dalam Rand dan Kouris, 2007). Meskipun demikian, secara sosiologis, pembagian kurator menjadi "institusional" maupun "independen" sebetulnya lemah, atau sekurang-kurangnya "relatif". Betapapun istilah "kurator independen" menyiratkan pengertian tentang "otonomi" atau kebebasan, kurator sebagai agen sosial sesungguhnya tak mungkin dapat "independen" atau lepas begitu saja dari medan seni rupa. Bahkan identifikasi seseorang sebagai kurator hanya dimungkinkan muncul dalam medan seni rupa, yaitu –mengikuti pendapat Becker—ketika ia melakukan interaksi dengan agen lain (seniman, kritikus, publik, wartawan seni, dll.) melalui pameran, demi pemeliharaan tujuan-tujuan dasar (seni rupa). Ketika seorang kurator independen mengerjakan suatu proyek atau ataupun pameran, maka ia serta-merta menjadi "institusional", karena ia tetap harus mengacu konvensi-konvensi yang berlaku dalam medan seni rupa.

Di pihak lain, seorang kurator yang bekerja untuk sebuah museum juga tidak dapat sepenuhnya disebut "institusional", "tunduk", atau "patuh" pada aturan-aturan yang ada, karena sebagai agensi seseorang selalu memiliki kemampuan kreatif untuk bertindak dan menciptakan perubahan berdasarkan kehendak bebas. Becker pernah mengidentifikasi bagaimana individu atau agen selalu "menciptakan sejarahnya sendiri" dalam interaksi dengan individu atau institusi dalam medan seni rupa (van Maanen, 2009: 34). Sementara DiMaggio berpendapat bahwa kemunculan agen selalu merupakan konsekuensi dari sifat-sifat organisasi sosial yang koersif (memaksa) dan isomorfik (van Maanen, 2009: 50).

Untuk dapat melihat sejauh mana kebebasan dan otonomi –seperti dicita-citakan Szeemann—termanifestasikan dalam praktik kuratorial, kita harus melihatnya dalam dinamika struktur. Tipologi sosial agen yang dihampiri dengan pendekatan Becker maupun DiMaggio memang tidak dapat digunakan untuk mendefinisikan tipologi estetik, yaitu jenis pameran, gaya atau pendekatan kuratorial yang khas atau spesifik berhubungan dengan wacana artistik. Mengambil kasus pameran Szeemann sebagai contoh, pameran yang digolongkan "eksperimental" seperti *Live in Your Head,* justru dapat terjadi di dalam institusi yang didukung secara finansial oleh perusahaan besar, meskipun itu berujung pada pengunduran dirinya. Demikian halnya dalam kasus Hopps, ikatan dengan institusi tidak menghalanginya untuk menyelenggarakan pameran-pameran yang di luar tradisi atau kebiasaan sebuah museum.

Perbandingan posisi antara kurator dan kritikus di atas hanyalah salah satu sampel persoalan tentang posisi kurator dalam wacana kekuratoran. Dalam perkembangan lebih lanjut, ambivalensi posisi dalam medan seni rupa semakin rumit dan kompleks. Seperti dikemukakan Michael Brenson, kurator pada akhirnya juga melakukan apa yang dilakukan oleh sejarawan seni, politikus, promotor seni, dll (dalam Kocur dan Leung, 2005: 57). Berdasarkan teori Becker, posisi agen memang tidak diidentifikasi melalui label-label okupasi atau pekerjaan. Namun teorinya juga tidak mempertimbangkan bagaimana jika fase-fase aktivitas-aktivitas kolektif dalam medan seni rupa menjadi tumpang-tindih, dan kabur batasan-batasannya. Dalam bab selanjutnya yang secara spesifik mengulas medan seni rupa kontemporer Indonesia, pendekatan Bourdieu lebih bermanfaat untuk menjelaskan tipologi kurator secara lebih dinamis, yakni melalui kaitan dengan kekuasaan dalam medan yang lebih besar. Posisi kurator yang serba ambigu dan divergen itu –seperti halnya posisi agen-agen lain—harus ditinjau dalam kasus-kasus yang lebih spesifik karena berhubungan dengan perjuangan agen untuk mendapatkan otonomi (kultural) di tengah medan kekuasaan ekonomi dan politik.

BAB 4

Kekuratoran dalam Medan Seni Rupa Indonesia

DALAM MEMBAHAS "MEDAN SENI RUPA INDONESIA," BAGIAN INI mengaitkan "kekuratoran" dengan: 1) atmosfer teoretik (Danto), atau kerangka pemahaman (Dickie); 2) jejaring kerjasama kolektif (Becker); 3) sistem organisasi dan kelembagaan (DiMaggio); dan 4) struktur dan *habitus* (agen) yang memperlihatkan posisi-posisi mereka dalam memperjuangkan modal simbolik (Bourdieu). Akan tetapi, keterkaitan itu tidak dibahas satu per satu secara terpisah, melainkan secara inheren bersama penjelasan tentang ruang seni, pola interaksi di dalam medan seni rupa lokal dan global. Dalam bab ini hendak dipaparkan kaitan antara struktur medan seni rupa Indonesia yang khas –terutama dalam hal pembagian antara kategori "negara" dan "partikelir"—dengan dinamika yang dimunculkan oleh para agen kekuratoran, sehingga pembagian tersebut memunculkan pemetaan relasi-relasi kuasa ekonomi dan politik.

Dengan "Indonesia", pertama-tama saya merujuk pada batasan-batasan lokasi geografis. Tetapi juga tidak hanya itu. Seni rupa kontemporer Indonesia di sini juga mencakup berbagai interaksi dengan wilayah-wilayah geografis yang lain. Bab ini juga meninjau pola-pola penyelenggaraan pameran yang berlaku di dalam ruang-ruang seni yang berbeda di Indonesia. Seperti yang disinggung sebelumnya, medan seni rupa Indonesia merupakan wilayah yang memiliki perkembangannya sendiri. Namun sebagai konsekuensi dari proses globalisasi, me-

dan seni rupa Indonesia ditinjau dalam hubungan-hubungan ulang-alik, keberlangsungan dan pengaruh dengan wilayah lain, yang pada akhirnya memperlihatkan adanya proses translasi, adaptasi, dan juga keterputusan *(rupture)*.

RUANG NEGARA DAN PARTIKELIR DALAM MEDAN SENI RUPA INDONESIA

Dalam bagian ini, medan seni rupa kontemporer Indonesia pertama-tama akan dipetakan berdasarkan dua "kekuatan", yakni "negara" dan "partikelir". Perspektif ini tidak serta merta menegaskan suatu hierarki atau dikotomi kekuasaan antara ekonomi dan politik, karena keduanya dapat hadir secara bersamaan. Dengan menggunakan persoalan ruang seni sebagai ruang sosial, pemetaan ini adalah sebagai jalan masuk menuju perbincangan tentang medan kekuasaan yang berpengaruh pada cara-cara praktik seni rupa ditahbiskan oleh transformasi modal-modal simbolik para agen.

Melalui tinjauan historis bawah ini, saya ingin menunjukkan bagaimana kekuatan "negara" dan "partikelir" berpengaruh pada cara-cara seni ditahbiskan melalui kegiatan mediasi dan resepsi yang melibatkan relasi-relasi kuasa antara para aktor/agen dan institusi di Indonesia. Tidak hanya bertujuan untuk mengidentifikasi bagaimana "praktik kuratorial" sesungguhnya telah muncul dalam formasi awal medan seni rupa di Indonesia, paparan di bawah ini juga berupaya menggambarkan apa yang disebut Bourdieu sebagai "perebutan posisi" serta aliran dan konversi modal-modal simbolik di antara patron, kolektor, seniman, ruang seni, kritikus, dan "kurator" (meskipun istilah tersebut belum dikenal pada masa itu).

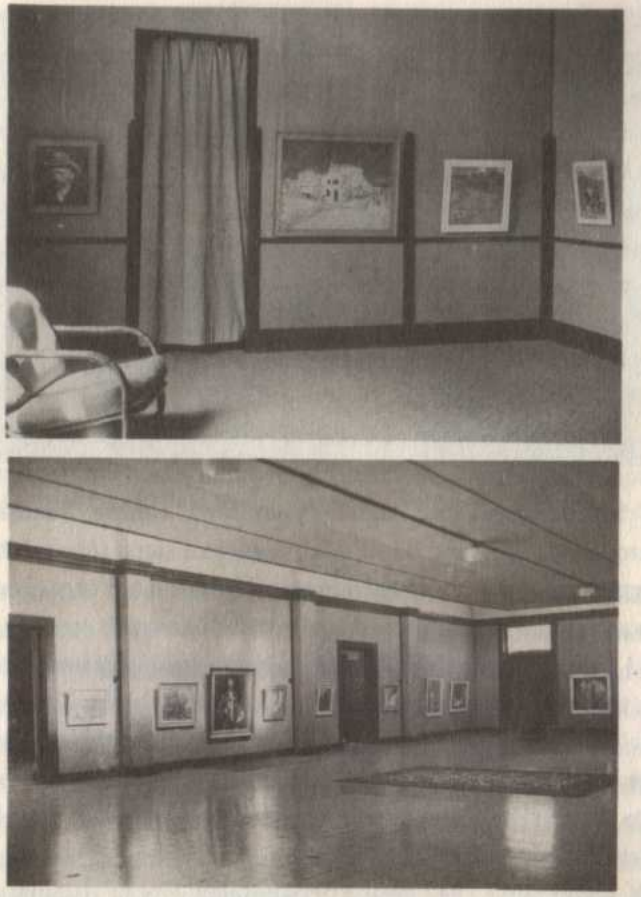
Masa Pra-Kemerdekaan

Ditinjau dari keberadaan pameran dan ruang seni, maka sejarah praktik kuratorial dapat ditelusuri sepanjang sejarah seni rupa modern Indonesia itu sendiri. Sejauh yang dapat ditelusuri, salah satu ruang yang secara formal dan resmi difungsikan pertama kali untuk keperluan pameran seni rupa di Indonesia adalah Bataviasche Kunstkring

(Lingkaran Seni Batavia, selanjutnya disingkat BK). Bangunan BK dirancang oleh P.A.J Moojen dan dibangun sepanjang 1912-1913 oleh pemerintah kolonial Belanda. Peresmiannya dilakukan pada 17 April 1914 oleh Gubernur Jenderal AWF Idenburg sebagai pembina Nederlandsch-Indie Kunstkring, sebuah lembaga kolonial yang mengayomi ruang-ruang seni serupa di Bandung (Bandungche Kunstkring), Semarang (Semarangsche Kunstkring), dan Surabaya (Surabayasche Kunstkring) dengan BK sebagai kantor pusatnya. BK berlokasi di Heutsz-boulevard, yang sekarang bernama Jl. Teuku Umar, Jakarta Pusat.

GAMBAR 4.1 Gedung Bataviasche Kunstkring, yang sempat dijadikan kantor Djawatan Immigrasi. Kini dimiliki swasta sebagai restoran dan galeri.

Agus Dermawan T. (2010) menganggap bahwa BK adalah ruang seni pertama di Indonesia yang menjalankan pola-pola kuratorial secara institusional. Program-program di BK dirancang dan dilaksanakan oleh Jan Frank, seorang seniman dan penulis Belanda. Pada 1930 sejarawan lain, Jeane de los Haaxman, resmi ditunjuk sebagai komisaris Bataviasche Kunstkring yang bertanggung jawab atas penyelenggaraan program pameran. Selain pameran tahunan seniman Belanda dan asing yang tinggal di wilayah Hindia Timur, ia juga menyeleng-



GAMBAR 4.2 Pameran para maestro Eropa di Bataviasche Kunstkring (c. 1936) — SUMBER: Van Gogh Museum

garakan pameran tematik karya-karya seni rupa Belanda pada masa itu. Pada 1935, ia menyelenggarakan pameran perak koleksi Persekutuan Dagang Hindia Timur (VOC). Pada 1936, Haaxman memamerkan karya-karya koleksi P.A. Regnault, seorang kolektor dan pengusaha Belanda yang memiliki pabrik cat di beberapa wilayah Hindia Belanda. Pameran tersebut menampilkan karya-karya modernis Eropa seperti Picasso, Chagall, Gauguin, Van Gogh, dan Kandinsky.

Dermawan T. (2010) juga mencatat bahwa BK memberlakukan

biaya 25 sen Gulden untuk tiket masuk. Siapapun yang ingin masuk harus berpakaian baik, formal, berperilaku sopan, dan bicara bahasa Belanda. Seperti diceritakan oleh pelukis Umar Basalamah, orang Indonesia asli sangat sulit untuk dapat mengakses pameran-pameran di tempat tersebut. BK juga menerbitkan katalog hitam-putih yang pada saat itu sudah tergolong sangat bagus. Biasanya di dalam katalog ada pesan pembuka dari manajemen galeri. Penulisan data biografis peserta pameran juga sangat teliti meskipun tidak ditulis dalam kolom besar (Dermawan T., 2010).

Sejak 1938, BK mulai menyelenggarakan pameran karya-karya pelukis pribumi, salah satunya berlangsung pada 1941. Holt (1967:198) mencatat bahwa pameran kelompok tersebut menampilkan karya-karya sejumlah pendiri PERSAGI (Persatuan Ahli Gambar Indonesia) seperti S. Sudjojono dan Agus Djaja, serta Emiria Sunasa, R.M. Soemitro, R.M. Soeromo. Holt tidak mencatat siapa sosok di balik penyelenggaraan pameran ini (penggagas, kurator, atau organisatornya). Ia hanya menulis bahwa pameran tersebut diulas oleh seorang kritikus Belanda yang mengkritik habis karya-karya yang dipamerkan, misalnya mengomentari karya Sudjojono *Di Balik Kelambu Terbuka* (1941) sebagai "tanpa bentuk dan kosong". Sang kritikus menulis bahwa seniman-seniman Indonesia seharusnya lebih banyak belajar dari pelukis Belanda dalam hal kecakapan tangan *(craftsmanship)* untuk dapat menyamai para pendahulu mereka.

BK bubar pada 1942 ketika pendudukan Jepang dimulai di Indonesia. Pemerintah kolonial Jepang tidak menyetujui diskriminasi yang dibuat oleh lembaga-lembaga seni Hindia Belanda, termasuk BK. Arah kebijakan baru kesenian mereka diwujudkan melalui pendirian Keimin Bunka Sidhoso (KBS) atau Pusat Kebudayaan pada 1943 sebagai "pengganti" sistem Kunstkring dan Politik Etis pemerintah kolonial. KBS memiliki tujuan untuk menyesuaikan kebudayaan Indonesia dengan cita-cita membangun masyarakat Asia Timur Raya.

Sebagaimana sebagian tokoh pergerakan Indonesia saat itu menyambut kedatangan Jepang dengan antusias, demikian juga kebijakan KBS mendapatkan respons yang baik dari para revolusioner Indonesia, termasuk Soekarno. Bersama dengan Letnan Jenderal Imamura, pe-

KEMENTERIAN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN INSTITUT SENI INDONESIA SURAKARTA UPT. PERPUSTAKAAN

GAMBAR 4.3 Pendirian Keimin Bunka Shidoso — SUMBER: *Djawa Baroe* No. 5 (1943)

tinggi Jepang di Indonesia, Soekarno berperan menjadikan KBS sebagai persekutuan seniman-seniman Jepang dan Indonesia. Pada September 1942 berlangsunglah pameran karya seniman Indonesia-Jepang yang pertama di Jakarta. Pameran itu menandai politik kebudayaan baru yang dibangun bersama oleh Soekarno dengan pemerintah pendudukan Jepang. Jepang melancarkan propaganda untuk melenyapkan segala bentuk seni budaya Barat dan mengangkat seni budaya tradisi yang berkepribadian asli Indonesia. Sikap anti Barat ini kemudian dinyatakan oleh seorang pembesar Jepang dalam deklarasi Keimin Bunka Shidoso Jakarta pada 1 April 1943, yang berbunyi:

> "Menghapus kebudayaan Barat serta faham 'kesenian untuk kesenian' yang sekali-kali tidak cocok dengan sifat ke-Timuran. Amerika, Inggris, dan Belanda yang mencipta kebudayaan Barat yang berdasarkan demokrasi, menjadi musuh kita. Oleh karena itu kami berpendapat bahwa membangun kebudayaan Timur itu menjadi pokok untuk memajukan bangsa Asia Timur Raya." (Suadi, 2011)

Kantor KBS didirikan di lima kota: Jakarta, Bandung, Semarang, Surabaya dan Malang. Adanya KBS disambut baik oleh para seniman Indonesia karena dianggap dapat memberikan apresiasi serta pengaku-

an terhadap seni rupa Indonesia. KBS menjadi pusat pelatihan untuk para seniman muda pribumi. Selain pelatihan dan pameran, KBS juga menyelenggarakan kompetisi untuk para anggotanya, yang sekaligus berfungsi sebagai mekanisme seleksi karya-karya yang akan dipamerkan. Iklim penciptaan menjadi lebih kondusif karena adanya mekanisme persaingan. Siregar (2008) menengarai bahwa salah satu dampak terpenting KBS adalah kesadaran baru di kalangan seniman tentang organisasi yang terstruktur, serta pameran-pameran yang menggarisbawahi pentingnya apresiasi publik terhadap seniman. Pameran-pameran di KBS diselenggarakan secara lebih serius untuk membuka kesadaran para seniman tentang potensi kelokalan (Dermawan T., 2010). Dibandingkan dengan pameran-pameran di BK yang eksklusif, pameran-pameran di KBS lebih terbuka luas untuk publik.

Dukungan Soekarno pada seniman-seniman KBS tidak berhenti sampai pendiriannya saja. Kepada Letnan Jenderal Imamura ia mengusulkan keterlibatan sejumlah seniman Indonesia dalam organisasi KBS, sebagai pembantu para pengurus kepala yang rata-rata adalah pegawai pemerintah Jepang. Siregar (2008) menjelaskan bahwa berdasarkan struktur dalam alamanak Jepang, *Jawa Nenkan* (1944), pelukis Agus Djaja adalah kepala bidang seni rupa yang membawahi sejumlah seniman pribumi lain, seperti Otto Djaja, Basuki Resobowo, Subanto, Kartono Yudokusumo, Popo Iskandar, dan Kusnadi.

Keterlibatan seniman-seniman pribumi dalam KBS juga terkait dengan organisasi kebudayaan lain zaman itu, yaitu POETERA (Poesat Tenaga Rakjat) yang dipimpin oleh Soekarno, Hatta, dan Ki Hadjar Dewantara. Berdiri resmi pada Maret 1943, organisasi ini lebih independen karena sepenuhnya dijalankan oleh seniman-seniman pribumi, salah satunya pelukis S. Sudjojono yang ditunjuk sebagai direktur yang membidangi seni rupa. Pada Mei 1943, POETERA mensponsori pameran seni rupa yang menampilkan karya-karya 60 seniman Indonesia. Kegiatan-kegiatan POETERA berdampak pada menanjaknya reputasi sejumlah nama seniman Indonesia pada zaman Jepang, seperti Affandi, S. Sudjojono, Hendra Gunawan, Henk Ngantung, Mochtar Apin, dan Kartono Yudokusumo.

Agus Dermawan T. dalam bukunya, *Bukit-bukit Perhatian* (2004)

juga menegaskan peran lebih jauh Soekarno sebagai patron seniman Indonesia pada masa itu. Selain kedekatannya dengan para seniman, hubungan itu ia bina melalui pengoleksian karya-karya seni, terutama lukisan dan patung. Meskipun program-program KBS memang lebih berorientasi pada upaya mendorong perkembangan seni rupa lokal, namun semua itu dilakukan untuk menarik simpati pada program propaganda mereka (Siregar, 2008). Holt (1967:198) menengarai kuatnya motif politik Jepang dalam pendirian KBS, karena pada masa yang sama mereka merekrut orang-orang Indonesia untuk dipekerjakan sebagai romusha (tenaga kerja paksa) di Burma dan daerah-daerah Asia Tenggara lainnya yang mereka duduki. Sudjojono juga mengatakan bahwa ini adalah cara Jepang untuk "mendapatkan kepercayaan" (Dermawan T., 2010). Siregar (2008) menjabarkan bagaimana pameran KBS sepanjang 1943-1945 selalu diwarnai tema-tema propaganda. Pameran tunggal Otto Djaja (Desember 1944) bertema *Semangat Keprajuritan;* pameran Soerono dan Basuki Resobowo (Februari 1944) bertema *Pekerja,* dan pameran bersama R. Soemartono, Karyono, R. Goenadi dan Obon (April–Mei 1945) mengusung tema-tema seperti *Keyakinan Remaja* dan *Kebaktian Romusha* (Siregar, 2008).

GAMBAR 4.4 Saseo Ono, *Pertemuan Keluarga* (c. 1944), karya dalam salah satu pameran KBS. Lihat bagaimana tentara Jepang dilukiskan "berkeluarga" dengan masyarakat Indonesia — SUMBER: dok. Aminudin TH Siregar

Kebijakan politik pemerintah militer Jepang selalu disampaikan melalui slogan-slogan seperti "Bersatoelah Asia", dan yang lebih spesifik berkaitan dengan budaya adalah "Ajia-no Ajia" atau "Asia untuk Asia". KBS sangat aktif mendorong pameran di berbagai tempat yang bisa diakses publik dengan mudah. Sejak Maret 1942 sampai April 1944, diselenggarakan 14 program pameran. Jumlah ini luar biasa untuk waktu pendudukan yang sangat singkat. Sebuah pameran kolosal *Tenno Heika: Techo-setsu* yang diselenggarakan untuk merayakan ulang tahun Kaisar Jepang, misalnya, dihadiri oleh 11.000 orang selama 10 hari. Dermawan T. (2010) mencatat bahwa pameran-pameran di KBS juga disertai katalog, meskipun dicetak tidak banyak dan secara sederhana. Meskipun kondisi sosial ekonomi Indonesia sangat buruk, ada juga lukisan atau patung yang terjual selama pameran. Pemerintah Jepang bahkan membeli sembilan buah lukisan karya seniman Indonesia untuk disertakan dalam pameran keliling Asia Timur Raya (Dermawan T., 2004:50). Pada masa ini pula sistem penilaian (valuasi nilai ekonomi) atau *connoseurship* mulai berjalan dalam ruang-ruang formal.

Dapat disimpulkan bahwa keberadaan dan aktivitas KBS berfungsi sebagai katalisator antara kebudayaan dan politik. Aktivitas seni budaya di KBS secara tidak langsung menjadi modal kultural yang digunakan oleh pemerintah kolonial Jepang untuk ditukar dengan modal ekonomi (dan politik). U.S. Library of Congress memperkirakan bahwa sepanjang pendudukan Jepang 4–10 juta rakyat Indonesia dijadikan pekerja paksa, dan selama itu pula sebagian besar dari mereka mati akibat kekejaman militer Jepang. Dari 270.000 orang Jawa yang dikirim untuk membangun rel kereta yang menghubungkan Thailand dan Burma, hanya 52.000 kembali ke Jawa (Library of Congress, 1992). Jumlah penduduk Indonesia yang mati kelaparan, kurang gizi, dan sakit pada masa Romusha ini beratus kali lipat dibanding jumlah korban dan tawanan perang selama Perang Pasifik berlangsung.

Secara umum, pembentukan struktur medan seni rupa pada masa pra-kemerdekaan sudah dapat dikenali melalui keberadaan pelaku yang dapat diidentifikasi melalui agen-agen individual dan kelompok, seperti seniman, kurator, patron (pendukung), dan kolektor. Meskipun kuantitas dan intensitasnya masih rendah, interaksi di antara mereka

telah membentuk pola produksi, distribusi, dan konsumsi seni yang memperlihatkan kesamaan pemahaman tentang tujuan dan cakupan kerja masing-masing. Mengikuti pandangan Becker dan DiMaggio, masa ini dapat dipahami sebagai periode awal strukturasi dan profesionalisasi agen-agen seni rupa. Penyelenggaraan pameran menunjukkan bahwa praktik kuratorial sudah dilakukan, meskipun tidak melalui kerja seorang agen/spesialis yang disebut kurator.

Berdirinya ruang seni semacam BK dan KBS memperlihatkan interaksi menarik antara agen "kolonial/pendudukan" dan "pribumi". Dalam kasus BK, posisi ruang seni lebih condong didominasi oleh kepentingan modal simbolik (ekonomi, sosial dan kultural) agen kolonial, yaitu pemerintah kolonial Belanda. Sementara pada kasus KBS, sistem patronase seniman, dalam hal ini diwakili Jenderal Imamura (kolonial) dan Soekarno (pribumi), menjadi kasus yang menarik, dan dapat diidentifikasi berdasarkan posisi dan konversi modal simboliknya sebagai berikut:

TABEL 4.1 Pergerakan, posisi, dan konversi modal pada masa Keimin Bunka Sidosho

Agen	Pergerakan dalam medan	Posisi akhir dalam medan	Konversi Modal
Letjen Imamura	Pendirian KBS	Simpati pribumi pada Jepang	Kultural «—» Politik
	Propaganda romusha	Perolehan legitimasi	
Soekarno	Dukungan pada KBS	Identitas artistik Indonesia	Politik «—» Kultural
	Pengoleksian	Perolehan karya seni	

Proses interaksi dan jejaring kerjasama yang ditunjukkan melalui pergerakan dalam ruang/medan –sesuai *habitus* masing-masing, melalui *doxa, illusio*—serta pencapaian tujuan-tujuan para agen dapat dilihat sebagai proses transformasi modal simbolik melalui pertukaran di antara para agen, yang pada akhirnya "melegalisasi" transformasi status para agen di dalamnya. Dalam kasus KBS, modal kultural dan ekonomi para agen pada akhinya mengalami proses pertukaran posisi yang saling terkait satu sama lain.

Sanggar dan Koleksi Soekarno: Masa Demokrasi Terpimpin

Sejak era kemerdekaan hingga pertengahan 1960an, secara umum dapat dikatakan bahwa mekanisme produksi, distribusi, dan konsumsi seni rupa di Indonesia tidak dapat dipisahkan dengan keberadaan dan aktivitas kelompok-kelompok atau organisasi seniman. Tapi hal ini bukan berarti bahwa mekanisme semacam itu adalah fenomena yang sama sekali baru. Seperti disinggung sebelumnya, kelompok-kelompok atau organisasi seniman telah ada sebelum masa kemerdekaan. Bedanya, pada masa kemerdekaan keberadaan kelompok-kelompok seniman dihadapkan pada struktur masyarakat yang baru, yang tengah mengalami transisi karena ikatan baru yang disebut negara-bangsa. Pada masa-masa awal kehidupan mereka sebagai bangsa Indonesia, para seniman dihadapkan pada tantangan untuk mendapatkan "tempat berdiri" yang ajeg untuk menggantungkan cita-cita dan imajinasi mereka tentang praktik yang mereka percayai bernilai. Penyelenggaraan pameran juga semakin terikat dengan sistem ekonomi baru dalam masyarakat baru—masyarakat yang diikat oleh kesamaan nasib, tempat tinggal, sejarah, kebudayaan, bahasa, cita-cita, dsb. yang berbeda dengan era pra-kemerdekaan.

Dalam rentang waktu peristiwa proklamasi kemerdekaan dan pecahnya Agresi Militer Belanda ke-2 di Yogyakarta pada 1948, terdapat sejumlah kelompok atau asosiasi yang dibentuk oleh para seniman. Yang pertama adalah Pusat Tenaga Pelukis Indonesia (PTPI), di bawah kepemimpinan Djajengasmoro di Yogyakarta pada Oktober 1945 (Holt, 1967: 201; Siregar, 2008). Yang kedua, Seniman Indonesia Muda (SIM) yang didirikan oleh S. Sudjojono di Madiun pada 1946. Seni Rupa Masjarakat (SRM), kelompok yang didirikan oleh Affandi di Yogyakarta, memutuskan bergabung dengan SIM. Pada 1947, Affandi dan Sudjojono berpisah ketika Affandi mendirikan kelompok lain, Pelukis Rakjat (PR) bersama dengan Hendra Gunawan di Yogyakarta. Sampai akhir 1950an, PR adalah kelompok seniman yang paling aktif di Indonesia (Holt, 1967:201) dan berhasil merekrut seniman-seniman yang lebih muda seperti Rachmat, Batara Lubis, Tarmizi, dan Amrus Natalsya, yang memperluas cakupan praktik kelompok ini dengan karya-karya patung. Dengan bantuan tokoh-tokoh pemerintah, para

GAMBAR 4.5 Soekarno mengunjungi pameran Sanggar Pelukis Rakjat, Yogyakarta (c. 1950-1953) — SUMBER: Indonesian Visual Art Archive (IVAA)

seniman ini mulai mengecap kesuksesan komersial, termasuk melalui karya-karya pesanan untuk ruang-ruang publik di Jawa. Perkembangan kelompok-kelompok seniman yang spesifik ini pada akhirnya turut mendorong berdirinya Akademi Seni Rupa Indonesia di Yogyakarta pada 1950.

Pada era yang kurang lebih sama, di Bandung, kegiatan-kegiatan pameran juga lebih banyak diorganisir oleh para kelompok seniman sendiri. Pada 1948, Kepala Algemene Burgerzorg Priangan memberi tempat di gedung bekas Sosieteit Ons Genoegen untuk mengembangkan seni rupa di Bandung. Gedung ini terletak di Jl. Naripan no.1 yang kemudian di zaman kemerdekaan disebut Gedung Pusat Kebudayaan Jawa Barat. Di tempat ini, pelukis-pelukis seperti Barli, Mochtar Apin, Karnedi, dan Sukondo Bustaman mendirikan sanggar Pendidikan Seni Rupa Jiva Mukti (Nakisbandiah, 2004). Selain Jiva Mukti, perkumpulan pelukis di Bandung pada masa itu antara lain adalah St. Lucas Guild (1948-1953) dan Tjipta Pantjaran Rasa (berdiri pada 1953). St. Lucas Gilde menjadi satu-satunya tempat bergabung pelukis-pelukis Belanda dan pelukis-pelukis Indonesia seperti Umar Basalamah, Wahdi, Abedy, Kartono Yudokusumo, Roediyat, Soedjana Kerton,

Barli, Angkama Setjadipradja, Soelarko, dsb (Sudjoko, 2000). Perkumpulan bergengsi ini rajin berpameran dan mulai berkiprah sejak 1948, setahun sebelum Konferensi Meja Bundar 1949, ketika Bandung masih dikuasai oleh Belanda (Desmiati, 2011).

Di St. Lucas Gilde, berkumpul seniman-seniman yang menganut beragam aliran seni. Yang menarik, meskipun didirikan oleh orang-orang Belanda, pameran-pameran perkumpulan ini juga menerima karya-karya seniman-seniman Indonesia seperti Soedjana Kerton, Abedy, dan Kartono yang membawa tema-tema perjuangan kemerdekaan (Desmiati, 2011). Salah satu pameran mereka, misalnya, *Pertoendjoekan Seni Loekis Perdjoeangan* di Tasikmalaya pada 1946, justru bertema anti-kolonialisme. Dalam rentang waktu dua tahun, perkumpulan ini menjadi tempat bersandingnya para pelukis Indonesia dan pelukis Belanda—fenomena yang sulit dimengerti oleh para seniman Yogyakarta, Jakarta, dan lainnya (Desmiati, 2011). St. Lucas Gilde akhirnya membubarkan diri pada 1953 ketika seluruh anggota asingnya meninggalkan Indonesia karena makin beratnya tekanan dari kaum komunis yang memuncak pada 1960an.

Sebelum bubar, pada Desember 1950 St. Lucas Gilde sempat mengadakan sebuah pameran besar dalam rangka menyambut konferensi ILO (International Labor Organization). Pameran ini diadakan di gedung Yayasan Pusat Kebudayaan dan dibuka secara resmi oleh istri Gubernur Jawa Barat pada masa itu, Ibu Sewaka. Pameran ini mengikutsertakan para pelukis peserta konferensi ILO dari Perancis dan Burma. Pameran ini menampilkan 90 karya dari berbagai gaya, seperti impresionisme, ekspresionisme, surrealisme, dan kubisme. Selain itu, terdapat pula karya-karya seniman naturalis seperti Basuki Abdullah. Beberapa pelukis lain yang ikut berpartisipasi dalam pameran tersebut adalah Angkama Setjadipradja, Supena, Soelarko, Umar Basalamah, Abedy, L. van Aken, Pieters, Subarto, Suryono, Ton Veen, dan Wahdi (Suadi, 2011).

Berbeda dengan St. Lucas Guild, Jiva Mukti didirikan pada 1948 oleh seniman-seniman muda seperti Barli, Karnadi, dan Sartono. Sedangkan Tjipta Pantjaran Rasa dibentuk pada 1953 oleh R. Walujo, Abedy, dan Angkama Setjadipradja. Beberapa pegiat sanggar-sanggar

ini juga aktif menjadi mahasiswa atau pengajar di Seni Rupa ITB. Misalnya Mochtar Apin yang pada waktu itu seorang mahasiswa di Seni Rupa ITB adalah juga ketua Jiva Mukti masa 1951-1952. Begitu juga dengan Angkama Setjadipraja yang seorang pengajar adalah anggota sanggar Tjipta Pantjaran Rasa (Holt, 1967). Tjipta Pantjaran Rasa tercatat pernah mengadakan pameran pada 1953, 1954, 1955, dan 1958 di Bandung (Desmiati, 2011).

Paparan singkat di atas menunjukkan bagaimana pentingnya peran organisasi seni ("sanggar") dalam menggalang aktivitas seni rupa pada masa pasca-kemerdekaan. Akan tetapi tidak dapat dipastikan bagaiman mekanisme pameran dilakukan dalam pameran-pameran sanggar itu (misalnya dalam soal penyeleksian karya-karya dan seniman). Dugaan dapat diajukan dengan mencermati karakter-karakter sosiologis sanggar.

Sejak masa pasca-kemerdekaan hingga kini, istilah "sanggar" masih populer untuk menyebut lokasi pelatihan atau basis produksi seni secara kolektif. Menurut Kamus Besar Bahasa Indonesia, sanggar bermakna awal "tempat pemujaan yang berada di pekarangan rumah". Tinjauan etimologi itu menunjukkan bahwa dalam kata "sanggar" terkandung arti tentang ruang yang tidak terbatas pada produksi artistik belaka, melainkan ruang spiritual, tempat masyarakat Indonesia mempraktikkan "seni" secara kolektif melalui cara-cara mereka sendiri. Penggunaan kata "sanggar" bahkan tidak terbatas di bidang seni rupa saja, melainkan seni pertunjukan (sebagai tempat berlatih dan mementaskan drama, teater, tari, dll.). Meskipun pada masa yang lebih modern sanggar berfungsi layaknya "studio seniman" (*artist studio,* sebagaimana dipahami dalam terminologi Bahasa Inggris), kata "sanggar" menjadi lebih lazim digunakan karena mengandung konotasi tentang komunalitas masyarakat Indonesia yang khas.

Saya menganggap "sanggar" adalah bentuk infrastruktur seni rupa pertama yang lahir dari berbagai karakter kebudayaan dan kemasyarakatan di Indonesia. Setelah masa BK dan KBS yang notabene diinisiasi dan dikelola oleh pemerintah kolonial/pendudukan, memang bermunculan komunitas, asosiasi atau kelompok-kelompok seniman yang berserikat, tetapi tidak memiliki struktur yang baku. Misal-

nya, sebagian kelompok memiliki tempat atau ruang fisik untuk berkumpul dan bekerja bersama, namun sebagian yang lain tidak. Sementara "sanggar" lebih memiliki pengertian yang baku, sekurang-kurangnya sebagai identifikasi fisik, yakni ruang spasial tempat para seniman berkumpul, belajar, dan bekerja bersama-sama.

Pematung G. Sidharta Soegijo (1989) menengarai beberapa karakteristik sanggar seni rupa pada tahun 1950an di Indonesia. Yang pertama-tama ia tekankan adalah kegiatan belajar bersama antara para seniman, misalnya dengan melukis bersama-sama baik di luar maupun di dalam sanggar. Dalam sistem pembelajaran sanggar, biasanya anggota yang lebih senior berperan membimbing anggota yang lebih muda. Para anggota baru ini umumnya adalah orang-orang atau seniman-seniman muda yang secara sukarela ingin belajar kepada tokoh-tokoh atau anggota senior di dalam sanggar tersebut. Sementara untuk sesama anggota senior, proses belajar umumnya dilakukan dengan cara saling memerhatikan satu sama lain. Soegijo (1989) juga menegaskan bagaimana sanggar pada masa itu tidak hanya berfungsi sebagai tempat belajar, tapi juga wadah non-formal yang membentuk ikatan keprofesian seniman—seseorang dapat dikenal sebagai pelukis atau seniman karena statusnya sebagai anggota sanggar. Selain menyelenggarakan pameran-pameran di luar ruang sanggar, biasanya terdapat mekanisme pameran bersama di dalam sanggar yang digagas dan diorganisir oleh para anggotanya sendiri. Artinya, selain sebagai tempat produksi, sanggar juga merupakan tempat distribusi.

Ciri khas lain sanggar adalah bahwa pada umumnya ia lahir sebagai organisasi "organik" dan non-formal, yakni berdasarkan gagasan atau kesepakatan bersama para anggotanya, bukan dibentuk oleh kelompok lain dengan struktur yang lebih besar. Soegijo (1989) menengarai bagaimana berdirinya sanggar-sanggar pada 1950an tidak pernah berujung pada terbentuknya asosiasi sanggar. Hal ini menegaskan orientasi organisasi yang masih cenderung "mikro", dan lebih berfokus pada pengembangan aspek-aspek internal seni rupa, ketimbang profesionalisasi organisasi. Karakter organik ini dapat digunakan sebagai pijakan untuk meraba bagaimana mekanisme pameran yang longgar (berdasarkan keanggotaan atau keputusan bersama) berjalan di dalam

sanggar, yang berbeda dengan kelompok-kelompok yang lebih formal, di mana terdapat struktur organisasi yang lebih jelas dan menjadi penting dalam pengambilan keputusan. Pendirian sanggar-sanggar seni pasca kemerdekaan, dalam hal ini, sangat berbeda dengan komunitas lain di bawah naungan organisasi besar, seperti LESRUPA (Lembaga Seni Rupa) yang merupakan bentukan LEKRA (Lembaga Kebudayaan Rakyat, berdiri sejak 1950).

Pada era pasca-kemerdekaan muncul pula gejala formalisasi kelompok-kelompok seniman. Seiring dengan pembentukan struktur masyarakat baru bernama "negara-bangsa", para seniman secara resmi bergabung dengan organisasi yang lebih besar dengan dukungan atau patronase yang lebih terstruktur sejak rencana atau awal pendiriannya. Dalam kategori "formal" ini, para seniman berkumpul, bekerjasama, dan berinteraksi melalui kegiatan maupun bentuk organisasi yang mengacu pada model-model yang lebih mapan. Para seniman yang berserikat dan bekerja dengan mengatasnamakan kelompok dan dinaungi kelompok yang lebih besar, misalnya partai politik, organisasi masyarakat, atau bahkan negara, termasuk di dalam kategori ini. Dalam kelompok-kelompok formal umumnya terdapat misi, visi, tujuan yang diwujudkan melalui aturan, mekanisme, atau sistem kerja yang disepakati bersama, misalnya dalam hal penyelenggaraan rapat berkala, administrasi, struktur organisasi, perekrutan anggota, program, dsb. Dalam organisasi-organisasi formal ini umumnya terdapat aspirasi bersama untuk melihat masa depan dan mempertahankan aktivitas mereka dalam jangka waktu yang panjang.

Pada 1960an, terjadi konsolidasi sanggar-sanggar dan kelompok seniman ke dalam organisasi formal yang lebih besar di Indonesia. Dalam kasus berdirinya ASRI, yang berkembang dari embrio keberadaan sanggar-sanggar seperti SIM dan Pelukis Rakjat di Yogyakarta, terdapat peran pemerintah pusat dan daerah yang menginginkan dibentuknya akademi seni rupa pertama di Indonesia. Namun seperti dikatakan Soegijo (1989), pada masa itu juga tumbuh motivasi baru dari kalangan seniman untuk keluar dari cangkang organisasi non-formal, dan bergerak untuk kepentingan yang lebih besar, yaitu negara. Tokoh-tokoh yang semula bergerak di sanggar mulai bergabung de-

ngan partai politik, lalu mulai kembali lagi ke sanggar untuk mengadakan konsolidasi, sehingga terjadi pengambilalihan secara tidak langsung sanggar-sanggar oleh partai politik (Soegijo, 1989). Melalui jargon-jargon dan semboyan partai, para seniman mulai mengarahkan orientasinya pada kegiatan-kegiatan sosial yang lebih luas.

Di sisi lain, konsolidasi itu juga didorong oleh upaya-upaya sadar dari pemegang kekuasaan politik untuk menjadikan kesenian sebagai media untuk mencapai gagasan tentang identitas bangsa. Sistem politik terpusat –yang dalam masa Soekarno disebut "Demokrasi Terpimpin"—pada akhirnya berdampak pada lahirnya kebijakan-kebijakan yang ketat dalam bidang kesenian. Pada 21 Februari 1957, di hadapan para pemimipin partai dan tokoh masyarakat di Istana Merdeka, Soekarno melontarkan "Konsepsi Presiden", yakni gagasan-gagasan untuk memperbaiki sistem kepemerintahan, yang antara lain dilandasi oleh keinginan membentuk alternatif sistem demokrasi parlementer yang dianggap "terlalu Barat" dan tidak sesuai dengan kepribadian bangsa Indonesia (Moeljanto ed., 1993: 32-33). Konsepsi tersebut didukung sepenuhnya oleh sejumlah seniman yang kemudian menandatangani surat pernyataan dukungan—antara lain oleh pelukis Henk Ngantung, penulis Pramoedya Ananta Toer, dan sutradara Kotot Sukardi. Para seniman yakin bahwa konsepsi tersebut akan melahirkan suatu forum yang lebih resmi bagi pengembangan seni yang berwatak keindonesiaan. Konsepsi presiden pada akhirnya dinyatakan secara lebih resmi lagi oleh Soekarno dalam deklarasi Manipol (Manifestasi Politik) pada 19 Agustus 1959.

Kebijakan terpusat di bidang kebudayaan era itu berdampak pada menajamnya pertentangan ideologi di antara para seniman. Ideologi yang dimaksud di sini berhubungan dengan sistem teori atau paham yang melandasi kehidupan sosial, politik, ekonomi, kebudayaan –seluruh tata cara hidup—termasuk kesenian. Puncaknya berlangsung pada pertengahan 1950an hingga pertengahan 1960an, dengan polemik kebudayaan yang melibatkan seniman, sastrawan, dan intelektual Indonesia. Perdebatan itu membagi para seniman ke dalam dua kubu besar, yang sering disederhanakan menjadi kelompok LEKRA versus Manikebu (Manifes Kebudayaan).

Singkatnya, kubu yang pertama adalah mereka yang memercayai bahwa kesenian harus selalu merefleksikan realitas sosial. Kubu ini mencita-citakan kesenian yang mendahulukan pemajuan kebudayaan rakyat demi pembebasan kaum tertindas: buruh dan tani, dll. Sikap ini, harus diakui, merupakan pengaruh dari garis kegiatan LEKRA, yakni seni untuk rakyat dan politik adalah panglima di seluruh bidang kehidupan bangsa, termasuk kegiatan-kegiatan kebudayaan. Sementara kelompok kedua lebih memercayai kesenian sebagai upaya-upaya untuk membangun kesadaran tentang nilai-nilai kemanusiaan yang lebih luas dan universal. Berbagai literatur maupun dokumen telah mengungkap bagaimana perdebatan tersebut pada dasarnya merupakan bagian dari sejarah pencarian identitas (bangsa).

Di luar bukti perdebatan itu, sejumlah dokumentasi mengenai pameran-pameran seni rupa yang berlangsung pada 1950an hingga 1960an menunjukkan bagaimana menonjolnya peran negara, partai politik, dan organisasi formal kebudayaan dalam mengarahkan perkembangan praktik seni rupa. Holt (1967: 218) misalnya mencatat dukungan LEKRA terhadap sanggar Pelukis Rakjat dengan cara mengirim sejumlah senimannya untuk melakukan lawatan budaya ke Uni Soviet dan Republik Rakyat Cina. Pada 1962, pemerintah –berdasarkan inisiatif Soekarno—mengadakan pameran lukisan besar untuk mengiringi Games of New Emerging Forces (GANEFO) yang dimaksudkan sebagai kegiatan tandingan Olimpiade. Soegijo (1989) menganggap bahwa komunalitas yang kuat pada masa sanggar memperoleh momentum dengan konsolidasi dan dukungan politik berujung pada suasana berkesenian yang sangat menggairahkan, meskipun diwarnai oleh sentimen-sentimen hingga konflik pemikiran antar kubu.

Sampai awal 1960an, dapat dikatakan bahwa sosok kurator yang cakupan kerjanya mendekati tugas-tugas "tradisional" seorang kurator nampaknya masih belum muncul. Namun, jika dilihat dari kuantitas pameran dan penyelenggaraannya yang sudah terorganisir dengan cukup baik pada masa itu, sesungguhnya agen-agen di dalam medan seni rupa sudah mempraktikkan mekanisme kerja kuratorial, khususnya pengorganisasian pameran dalam arti luas. Menyebut salah satu agen yang cukup memadai untuk disebut di sini adalah Asrul Sani

yang berperan sebagai kepala proyek pameran GANEFO (1962). Bermunculannya para kritikus atau penulis seni rupa dan seniman yang aktif –Trisno Soemardjo, Sitor Situmorang, Misbach Thamrin, dan Sudjoko di antaranya—juga menunjukkan bahwa medan seni rupa pascakemerdekaan di Indonesia telah mengalami tahapan perkembangan baru. Bukti pendukung lain adalah keberadaan majalah-majalah serta suratkabar yang menerbitkan tulisan-tulisan mereka, seperti *Bintang Timur, Suluh Indonesia, Kebudayaan dan Masyarakat, Djawa Baru, Sin Po, Star Weekly, Mimbar Indonesia, Gelanggang* dsb. (Siregar, 2006). Selain itu, tradisi pengoleksian lukisan, yang dirintis salah satunya oleh Soekarno sendiri, melengkapi rantai produksi-distribusi-konsumsi yang dibutuhkan sehingga medan seni rupa dapat berfungsi dengan baik.

GAMBAR 4.6 Dullah, sosok purwa-kurator seni rupa di Indonesia

Dari sejumlah sosok yang layak disebut sebagai "proto-kurator" pada masa itu, tercatat nama Dullah. Saya menyetujui komentar Holt (1967: 209) bahwa apa yang dikerjakan Dullah sangat memadai untuk diperbandingkan dengan cakupan kerja seorang kurator museum seni rupa pada umunya. Dullah diangkat sebagai pelukis istana oleh Soekarno dan menjabat pada 1950-1960 (sebelum Lee Man Fong dan Lim Wasim). Ia merupakan sosok yang berperan besar dalam mewujudkan cita-cita Soekarno menjadikan istana kepresidenan layaknya museum yang memajang koleksi pribadi sang presiden (Dermawan, 2001). Selain memajang, salah satu tugas yang harus diembannya adalah menjaga, merawat, dan mendata koleksi tersebut, sekaligus merestorasi atau memperbaikinya jika ada kerusakan —ia adalah kurator merangkap konservator. Koleksi itu berjumlah ribuan dan tersebar di Istana Merdeka, Istana Bogor, dan tempat peristirahatan Soekarno di Cipanas. Kontribusi besar Dullah yang lain adalah ketika menyusun dua dari empat jilid buku *Lukisan2 dan Patung Koleksi Presiden Sukarno dari Repulik Indonesia* pada 1956 (dua jilid lain disusun oleh Lee Man Fong dan diterbitkan pada 1959). Untuk dua buku tersebut Dullah memilih 206 lukisan dari ribuan koleksi yang

ada. Ia juga menulis pengantar yang diterjemahkan ke dalam tiga bahasa (Inggris, Rusia, dan Cina).

Pada masa tersebut, penerbitan buku koleksi Soekarno itu tergolong sangat istimewa. Pemotretan karya-karya melibatkan fotografer dari Cina. Pencetakannya dilakukan di Beijing (dahulu Peking). Penerbitnya adalah Pustaka Kesenian Rakyat, Peking, dan peluncurannya dilakukan bersamaan dengan kunjungan resmi Soekarno ke Republik Rakyat Cina pada September 1956. Pemerintah Cina memberikan seri buku tersebut sebagai hadiah untuk Soekarno. Tidak hanya itu, mereka juga memberikan kompensasi kepada para pelukis Indonesia yang karyanya masuk dalam buku tersebut sebesar Rp2.000 untuk reproduksi setiap karya (Holt, 1967:209). Buku-buku tersebut tidak hanya memuat karya-karya seniman Indonesia seperti Dullah sendiri, lalu Lee Man Fong, Affandi, Hendra Gunawan, Basuki Abdullah, dan Sudjojono, tapi juga karya-karya pelukis asing yang tinggal di Indonesia yang menggambarkan suasana Indonesia seperti W.G. Hofker dan Rudolf Bonnet. Pada 1964, keempat jilid buku tersebut disempurnakan kembali oleh Lee Man Fong dan diterbitkan ulang oleh sebuah penerbit Jepang dengan tambahan jilid kelima yang memuat koleksi patung-patung dan keramik. Keistimewaan buku-buku ini, menurut Dermawan T. (2001) juga mencakup statusnya kini sebagai barang langka yang diburu para kolektor (edisi suntingan Dullah dicetak 6.000 eksemplar dan tidak dijual bebas pada saat itu). Setiap kali muncul di sejumlah balai lelang, buku-buku itu selalu terjual dengan harga tinggi. Tidak hanya itu, pada masa itu permintaan *(demand)* terhadap karya-karya seniman yang terpilih dalam buku juga menjadi sangat tinggi.

Seperti juga dicatat oleh Dermawan T. (2001), tugas Dullah sesungguhnya lebih dari sekadar pelukis istana: ia adalah salah satu asisten sekaligus konsultan artistik sang presiden. Perannya sangat besar dalam memelihara kecintaan Soekarno kepada seni rupa. Ia harus merespons kemauan dan gagasan-gagasan artistik sang presiden yang seringkali impulsif dan spontan, misalnya tentang suatu bangunan atau memberikan saran tentang rencana-rencana sang presiden dalam bentuk gambar atau sketsa. Sebagai pelukis pribadi presiden, ia harus melukis sosok Soekarno untuk dikirimkan ke kantor-kantor kedutaan

maupun sahabat-sahabat presiden di luar negeri. Dullah memang hanya sesekali menemani Soekarno pergi ke luar negeri. Namun ia adalah seniman yang paling sering menemani sang presiden pergi ke tempat-tempat terbuka untuk melukis. Dullah seringkali diminta memberi komentar tentang hasil lukisan Soekarno, meskipun pada akhirnya sifat keras kepala sang presiden membuatnya lebih sering mengalah. Dullah sangat dekat dengan Soekarno. Selama bertugas, ia tinggal di sebuah rumah di lingkungan Istana Merdeka.

Dullah sendiri adalah seorang pelukis yang produktif, meskipun hanya dua kali berpameran tunggal untuk publik seumur hidupnya. Karya-karyanya bercorak realistik. Ia sempat berguru kepada Affandi dan Sudjojono ketika masih menjadi anggota SIM. Pada 1950, Dullah turut andil dalam pendirian Himpunan Budaya Surakarta di Solo. Pasca pergolakan politik 30 September 1965, Dullah memutuskan "bersembunyi" dan tinggal seterusnya di Solo. Pada 1988, Dullah mendirikan museum pribadi yang memamerkan karya-karyanya sendiri dan sejumlah seniman pada era Soekarno.

Peran Soekarno sebagai patron seni rupa Indonesia sangat dominan. Dermawan T. (2004), misalnya, melansir istilah "super patron" untuk sang presiden, karena apa yang dilakukan oleh Soekarno bukan sekadar memberi dukungan finansial kepada para seniman dengan mengoleksi karya-karya mereka, tapi juga memberikan arahan corak maupun gagasan dalam praktik seni rupa modern pada masanya. Soekarno sangat menyadari pentingnya mata rantai distribusi untuk pengembangan medan seni rupa yang sehat. Atas sarannya, Tjio Tek Djien, seorang pecinta dan penyalur seni membuka studio tempat produksi lukisan di kawasan Cideng, Jakarta, pada 1950an. Para pelukis yang bekerja di studio ini seringkali menggunakan koleksi Soekarno sebagai referensi, namun bukan berarti memalsukannya. Ini hanyalah salah satu bukti bagaimana selera seorang patron seni rupa di Indonesia berdampak pada acuan pasar. Karya-karya yang diproduksi di studio Tek Djien disalurkan ke Galeri Pandy milik James Pandy, sebuah galeri yang pada 1950an merintis distribusi karya-karya seni rupa modern di Indonesia. Galeri ini berlokasi di Sanur, dan kerapkali dikunjungi Soekarno ketika menerima tamu-tamu luar negeri di Bali.

Soekarno juga merintis model pengakuisisian dan pameran karya melalui pesanan kepada seniman. Salah satu contohnya terbaca dalam catatan Sudjoko bertarikh 1975 (dalam Hafiz, 2006:18). Soekarno pernah memesan kepada sejumlah seniman (antara lain Sudjojono, Kartono, dan Affandi)—untuk membuat masing-masing tiga lukisan bertema *"revolusi typen"*. Masing-masing lukisan dihargai Rp700. Pada Mei–Juni 1947, pameran karya-karya ini konon dibanjiri oleh 5.000 pengunjung setiap hari. Dari perspektif yang lain, Holt (1967: 209) mencatat bagaimana pemikiran dan selera artistik Soekarno juga berdampak besar pada gagasan hingga rumusan konseptual tentang "seni rupa yang beridentitas Indonesia", suatu agenda kebudayaan nasional yang masih terus diperbincangkan hingga kini. Dalam gagasannya, pembangunan identitas nasional melalui kebudayaan diperlukan untuk menghadapi derasnya tekanan dalam pergaulan internasional. Tidak hanya melalui pengoleksian lukisan, "propaganda internasional" pun ia wujudkan melalui proyek-proyek mercusuar di Jakarta, seperti pembangunan Monumen Nasional, Istana Kepresidenan, lapangan Medan Merdeka, dan Hotel Indonesia.

GAMBAR 4.7 Soekarno dan salah satu lukisan S. Sudjojono dalam koleksinya — FOTO: Henri Cartier-Bresson

Koleksi Soekarno tidak untuk diakses publik secara luas. Soekarno cenderung memperlakukannya lukisan-lukisan itu sebagai properti pribadi yang hanya dapat dinikmati sendiri dan segelintir elite di lingkarannya. Tentu saja ada faktor-faktor historis –termasuk berakhirnya jabatan Soekarno sebagai presiden pada 1966—yang menyebabkan akses terhadap koleksinya yang berjumlah 2.003 buah itu (Dermawan T., 2004) menjadi semakin terbatas untuk publik. Akan tetapi keterbatasan terhadap koleksi tersebut menyebabkan lukisan-lukisan itu semakin dinaungi aura *fetish* oleh karena kebesaran nama Soekarno. Ini adalah salah satu bukti kecil yang memperlihatkan hubungan kapasitas modal simbolik seseorang dengan nilai ekonomi dan kultural suatu objek.

Meskipun akses publik pada koleksi Soekarno sangat terbatas, tak dapat dipungkiri bahwa citarasa Soekarno tetap dominan dalam membentuk persepsi tentang "karya seni". Sejumlah gaya, idiom, maupun tema-tema koleksi lukisan Soekarno (perjuangan/kepahlawanan, suasana revolusi fisik, pemandangan alam khas Indonesia, pewayangan, wanita-wanita cantik dan sensual) berkembang sebagai "kanon" sekaligus ikon untuk pasar. Dermawan T. (2004: 65-66), misalnya, pernah mensinyalir bahwa kepopuleran lukisan-lukisan perempuan telanjang atau telanjang dada yang dipajang di ruang-ruang tamu atau dijual di berbagai pasar lukisan adalah pengaruh dari kegemaran Soekarno pada lukisan-lukisan serupa karya Basuki Abdullah dan Lim Wasim, yang kemudian dijadikan acuan untuk ditiru oleh pelukis-pelukis di studio Tjio Tek Djien.

Absennya institusi seperti museum seni rupa publik di Indonesia pada masa itu ternyata tidak menghambat terjadinya proses penahbisan pada objek seni. Batasnya kabur antara sosok Soekarno sebagai kolektor pribadi dan sebagai presiden, yang notabene mewakili negara sebagai patron medan seni rupa. Catatan lapangan Holt (1967: 209) menjelaskan bahwa status koleksi yang ditangani Dullah sebagian memang dimiliki Soekarno, sedangkan sebagian lagi milik negara. Akibat kekaburan ini, kita memang tak pernah bisa membedakan secara jelas, misalnya, jenis seni lukis macam apa yang benar-benar didukung oleh sistem patronase negara, atau yang dikoleksi berdasarkan cita rasa pribadi sang presiden. Akan tetapi, meninjau pengoleksian yang dilakukan Soekarno, kita bisa mendapatkan kesimpulan tentang mobilitas sosial para seniman: Di luar penilaian terhadap aspek-aspek estetiknya, karya-karya yang dikoleksi oleh Soekarno mengalami penahbisan, memperoleh pengakuan dan status baru sebagai objek-objek koleksi negara. Dengan modal sosial (status atau jabatan) pemiliknya sebagai presiden, lukisan-lukisan itu memang dengan sendirinya telah menempati status atau derajat yang lebih tinggi. Sebagai akibatnya para senimannya pun memperoleh modal simbolik baru. Melalui sosok Soekarno pula sejumlah nama seniman menjadi sangat dekat dengan konotasi negara, sekaligus menjadi sangat elite.

Ada hubungan timbal-balik yang erat antara struktur patronase yang dijalankan Soekarno dengan praktik kekuratoran yang berkembang pada masa itu, yakni posisi Dullah dalam aktivitas pengoleksian Soekarno. Dari paparan tentang apa yang ia kerjakan, sosok Dullah dapat dilihat sebagai seniman, asisten, atau konsultan pribadi presiden, ketimbang sebagai kurator yang –dalam konteks museum—menjadi "pelayan publik" yang bertugas merawat, memamerkan, dan mengembangkan koleksi seni rupa tertentu untuk kepentingan audiens yang lebih luas. Diperlukan penelitian lebih lanjut untuk melihat sejauh mana pengaruh Dullah dalam koleksi Soekarno. Akan tetapi, penunjukkan Dullah –yang notabene adalah pelukis—oleh Soekarno sekurang-kurangnya menunjukkan munculnya struktur baru dalam medan seni rupa di Indonesia, di mana seorang patron (Soekarno sebagai "negara" maupun kolektor pribadi) membutuhkan interaksi/kerjasama sekaligus dukungan orang-orang yang memiliki modal kultural yang cukup dalam menilai dan mengoleksi seni. Seperti yang akan dielaborasi kemudian oleh buku ini, modal kultural seperti yang dimiliki Dullah menjadi penting dalam melihat model praktik kekuratoran mutakhir yang dijalankan oleh sejumlah kurator lepas atau independen di Indonesia pada 2000an.

Masa Orde Baru

Sebagaimana diulas dalam Bab Ketiga, sejarah praktik kekuratoran selalu terikat pada sejarah institusi atau ruang di mana pameran dan pe-

ngoleksian seni dilakukan. Pada masa pasca kemerdekaan hingga pertengahan 1960an patronase negara memang dominan. Namun menyusul tragedi 30 September 1965, dan peralihan rezim politik ke Orde Baru pada 1966, terjadi perubahan dalam arah dan strategi makro negara, termasuk dalam pengelolaan kebudayaan. Beberapa perubahan mencolok itu berdampak pada medan seni rupa, khususnya dalam hal peralihan dominasi atau pusat patronase seni: dari negara ke partikelir. Meskipun kita tidak bisa sepenuhnya menyebut koleksi Soekarno sebegai wujud patronase yang mewakili negara, cukup jelas bagaimana dukungan pada praktik (produksi) seni rupa sepanjang masa pemerintahannya (1945–1966) berlangsung melalui kebijakan terpusat, melalui partai politik atau badan-badan pemerintah.

Pada era Orde Baru yang dimulai sejak berkuasanya Soeharto (1966) muncul kebijakan-kebijakan negara yang berpengaruh pada pembentukan karakter-karakter baru medan seni rupa. Sejumlah sejarawan dan penulis telah mengulas pertentangan atau perbedaan diametral kehidupan kesenian pada era Soekarno dan Orde Baru. Di antaranya Hikmat Budiman (2002: 140-145) yang mengungkapkan bahwa kebijakan-kebijakan Orde Baru pada awalnya merupakan upaya yang bersifat dialektik dari pemerintahan Soeharto untuk menangkal trauma-trauma masyarakat terhadap sistem "Soekarnoisme", yang dianggap membawa masyarakat pada kemerosotan tatanan sosial, politik, dan ekonomi (Budiman, 2002: 132).

Dengan menyitir contoh-contoh di bidang sastra, film, dan musik, Budiman menengarai bahwa pada batas-batas tertentu yang disetujui rezim yang baru, ada kreativitas dan kebebasan artistik yang dibuka dan berbeda dari era sebelumnya. Sensor atau larangan terhadap musik Barat dan pop –yang sebelumnya ditolak karena dianggap mewakili semangat neokolonial—kini dicabut. Media penyiaran seperti televisi nasional mulai dibangun dan memasyarakatkan bentuk-bentuk kebudayaan populer. Bersamaan dengan itu, Orde Baru juga memperkenalkan produk-produk budaya baru seperti melalui film, buku-buku, pertunjukan musik yang "diimpor" dari luar Indonesia, yang pada akhirnya melahirkan lompatan kultural yang berpengaruh pada perkembangan bidang-bidang yang serupa di dalam negeri.

Pada bidang seni rupa, dampak kebijakan itu cukup jelas misalnya pada pendirian Taman Ismail Marzuki (TIM) di Cikini, Jakarta Pusat, pada 10 November 1968. Budiman (2002: 140) menganggap bahwa TIM merupakan salah satu bentuk penolakan para seniman dan intelektual terhadap subordinasi politik Demokrasi Terpimpin ala Soekarno dan "politik sebagai panglima" ala LEKRA. Atas inisiatif gubernur Jakarta pada masa itu, Ali Sadikin, sebuah pusat kebudayaan di kawasan Cikini dibangun, nyaris bersamaan dengan dimulainya proyek-proyek urban lainnya di Jakarta. TIM pada dasarnya merupakan kompleks atau ruang fisik di mana kegiatan-kegiatan seni budaya (seni pertunjukan, seni rupa, film, dan musik) diselenggarakan secara rutin untuk publik.

Fasilitas untuk pameran seni rupa dalam kompleks TIM adalah Galeri Cipta II and Galeri Cipta III; yang merupakan dua unit ruang pameran seni rupa dengan lokasi terpisah. Sementara fasilitas lainnya adalah Graha Bhakti Budaya, ruang seni pertunjukan dan musik dengan kapasitas tampung 800 pengunjung; Teater Kecil atau Teater Studio, sebuah studio pertunjukan dengan kapasitas tampung 200 pengunjung; Teater Halaman, sebuah auditorium terbuka; dan Plaza, sebuah ruang multiguna terbuka. Ketika kompleks ini mulai dibangun dan digunakan, TIM merupakan pusat kebudayaan dengan fasilitas termewah di Indonesia. Sampai akhir 1990an, pengembangan kompleks ini terus berjalan dengan tumbuhnya fasilitas-fasilitas baru, termasuk Teater Jakarta yang sampai saat ini masih merupakan ruang seni pertunjukan terbesar di Indonesia.

Kegiatan TIM hampir seluruhnya dikelola oleh Dewan Kesenian Jakarta (DKJ), sebuah lembaga bentukan gubernur Sadikin yang diresmikan pada 17 Juni 1969. Dewan ini pada dasarnya dibentuk sebagai mitra kerja yang menjalankan fungsi eksekutif, dan bertanggungjawab pada Pemerintah Daerah Khusus Ibukota (DKI) Jakarta dan sebuah dewan penasihat yang disebut Akademi Jakarta (diresmikan pada 1970). Anggota Akademi Jakarta hanya dibatasi sampai 10 orang, dan dipilih oleh DKJ dengan masa jabatan seumur hidup selama kesehatannya masih baik. Semenjak berdiri, anggota Akademi Jakarta telah berganti-ganti, namun pada umumnya terdiri dari para seniman atau

cendekia yang reputasinya diakui secara nasional. Sementara DKJ sendiri adalah sebuah kelompok kerja dengan masa kerja tiga tahun yang anggota-anggotanya dipilih oleh tim pemilihan yang terdiri dari beberapa ahli dan pengamat seni yang dibentuk oleh Akademi Jakarta.

Pada angkatan pertama kepengurusan DKJ (1968–1971) terdapat nama-nama seperti Trisno Soemardjo, Asrul Sani, Arief Budiman, Taufiq Ismail, Osman Effendi, Zaini, dll. Perekrutan anggota DKJ maupun Akademi Jakarta adalah sebuah upaya melibatkan seniman-seniman yang dianggap dapat menjembatani aspirasi masyarakat dengan kepentingan pemerintah. Nama-nama calon biasanya diajukan dari berbagai kalangan masyarakat maupun kelompok seni. Program-program tahunan DKJ hampir selalu diselenggarakan di TIM dan dikelola oleh pengurus dari 6 komite: Komite Film, Komite Musik, Komite Sastra, Komite Seni Rupa, Komite Tari, dan Komite Teater.

Mengelaborasi tesis Jakob Soemardjo dan Umar Kayam, Budiman (2002: 142) melihat pendirian TIM sebagai proyeksi sebuah cita-cita kemerdekaan para seniman Indonesia dalam kreativitas, sekaligus membuktikan orientasi pembangunan kebudayaan yang didukung oleh pemerintah sekaligus para maecenas atau patron-patron baru. "Keberhasilan" TIM dalam membentuk patron-patron baru itu antara lain terlihat dalam proyek pemesanan lukisan-lukisan oleh Perusahaan Pertambangan Minyak dan Gas Bumi Negara (PERTAMINA) pada 1974. Siregar (dalam Hafiz, 2006: 64) mencatat bahwa dalam peristiwa pemesanan tersebut DKJ bekerjasama dengan PERTAMINA untuk meminta 14 orang seniman melukiskan kilang-kilang minyak yang tersebar di berbagai pelosok Indonesia. Dalam proyek tersebut seniman-seniman disokong dengan dana untuk mengunjungi dan mengamati kilang-kilang minyak sekaligus membeli peralatan melukis. Seluruh hasil karya dipamerkan di TIM pada 14–20 Juni 1974 di TIM. Sejumlah lukisan dikoleksi oleh PERTAMINA dan digunakan sebagai materi kalender perusahaan (Siregar, dalam Hafiz, 2006: 64). Nantinya PERTAMINA menghibahkan kembali koleksi mereka kepada DKJ (Budjono dalam Hafiz, 2006:7). Dengan program jangka panjang yang dicanangkan Sadikin, pemerintah DKI memberikan subsidi penuh untuk penyelenggaraan program-program TIM hingga 1980an, yang meliputi kegiatan-kegiatan reguler di berbagai bidang seni—pameran, sayembara, diskusi, pementasan, konser musik, dll. Pada perkembangan selanjutnya, program-program di TIM menjadi sangat terbuka pada kerjasama dengan sponsor korporasi swasta.

Sepanjang 1970–1990an, pameran-pameran seni rupa di Galeri Cipta II dan III seringkali dijadikan tolok ukur perkembangan seni rupa mutakhir. Program-program yang terselenggara di situ mengutamakan kualitas, seringkali cenderung eksperimental dan bebas. Ini juga dampak positif dari subsidi pemerintah, sehingga sebagai organisasi TIM tak memiliki beban untuk harus mencukupi kebutuhan dana, atau memungut retribusi dari pengunjung, untuk menjalankan program-programnya. Tak diragukan bahwa kualitas program-program TIM berdampak pada terbangunnya publik seni rupa yang lebih baik di Jakarta khususnya. Selain pameran, program-program diskusi seni rupa di TIM banyak menampilkan para cendekia unggul dan nyaris selalu ramai hingga mengundang perdebatan di media massa. Pada masanya, TIM menjadi semacam lembaga yang mampu menjalankan mediasi seni sekaligus memberikan validasi yang berpengaruh pada penilaian terhadap seniman maupun karya-karya seni yang dipamerkan.

Salah satu kegiatan seni rupa di TIM yang paling berpengaruh adalah Jakarta Biennale yang pertama kali diselenggarakan sejak 1974 sebagai ajang pameran besar seni rupa dua tahunan. Pameran yang pertama kali mengusung tajuk Pameran Seni Lukis Indonesia, kemudian berangsur-angsur berubah menjadi Pameran Besar Seni Lukis Indonesia (1976, 1978, 1980), kemudian berubah menjadi Pameran Biennale (1982), dan Biennale (1984, 1987, 1989, 1993-1994, 1996, 1998, 2006). Pada 1993, kata "seni rupa" pernah ditambahkan menjadi keterangan judul. Pameran ini menjadi prestisius karena selalu berskala nasional, dan menjadi internasional pada 2009. Pada beberapa penyelenggaraan, panitia juga memberikan penghargaan kepada seniman-seniman dengan karya terbaik. Penganugerahan hadiah pada 1974 pernah memancing protes dari seniman-seniman muda—yang kemudian dikenal sebagai peristiwa "Desember Hitam". TIM juga menyelenggarakan kegiatan tahunan Pidato Kebudayaan sejak 10 November 1968. Pidato Kebudayaan adalah forum di mana para seniman

diberi ruang untuk menyatakan pendapat secara kritis terhadap berbagai isu aktual dan penting pada tahun di mana pidato itu digelar. Sampai pertengahan 1970an, TIM telah membangun reputasi yang cukup kokoh. Dan karena cakupan bidang keseniannya beragam, publik TIM juga lebih luas dan divergen.

Di bidang seni rupa, fokus TIM bukanlah pada pengoleksian karya-karya, melainkan pada penyelenggaraan pameran-pameran temporer. Dari pameran-pameran reguler di TIM, dapat diasumsikan bahwa di Indonesia pada masa itu juga telah berkembang praktik kekuratoran baru yang lebih "institusional". Disebut baru karena pameran-pameran tersebut dinaungi pemerintah provinsi sebagai patron, dan dilaksanakan oleh "komite" yang bertugas melayani publik dengan dana yang dipungut dari pajak publik/warga DKI. Dari periode kepengurusan yang berbeda-beda (1968–1988) terdapat sejumlah nama dalam komite seni rupa yang bertanggung jawab pada program-program pameran, antara lain: Oesman Effendi, Zaini, Nashar, Abas Alibasyah, Danarto, Adi Moersid, Sudarmadji, Suparto, Mustika, Sri Warso Wahono. Beberapa di antara mereka menjabat hingga dua sampai tiga kali dalam beberapa masa kepengurusan. Sebagai "kurator", cakupan kerja mereka termasuk menyusun program-program, memilih seniman dan karya-karya yang tampil di Galeri Cipta II dan III.

Secara umum kita dapat mengatakan bahwa mereka inilah sosok-sosok yang turut merintis kekuratoran seni rupa sebagai profesi khusus di Indonesia. Dibandingkan Dullah yang mengelola koleksi Soekarno tanpa memamerkannya, secara fungsional para komite seni rupa TIM punya tanggung jawab publik yang lebih besar. Mereka memiliki tugas setara kurator di *kunsthalle* Eropa. Meski tanpa melalui pengoleksian, mereka tetap harus mematok standar atau mutu seni, lalu melakukan mediasi yang dapat dipertanggungjawabkan kepada masyarakat luas.

Orde Baru adalah masa ketika pertumbuhan ekonomi digenjot sedemikian rupa sehingga berdampak pada munculnya kelas menengah dan atas baru, terutama di wilayah-wilayah urban seperti Jakarta. Konsekuensinya adalah bertumbuhnya infrastruktur baru seni rupa di luar lingkaran institusional seperti TIM. Pameran-pameran seni rupa juga mulai digelar di ruang-ruang partikelir yang lazim disebut "galeri".

GAMBAR 4.8 Galeri Hadiprana pada 1960an — SUMBER: repro majalah *Visual Art* (08/2005)

Berdasarkan catatan Dermawan T. (2005: 41; 2010) salah satu perintis model galeri seni rupa modern di Indonesia, atau Jakarta khususnya, adalah Galeri Hadiprana di Jalan Paletehan, yang bertransformasi dari Galeri Prasta Pandawa pada 1962. Sejak awal, galeri ini dikelola dengan model yang berbeda dengan *art shop* atau gerai-gerai penjual lukisan untuk turis. Latar belakang pemiliknya, Hendra Hadiprana, yang juga seorang arsitek dan disainer interior mendorong galeri tersebut untuk mulai merintis model pemilihan seniman dan karya-karya yang lebih ketat dibandingkan model pajangan di *art shop*. Pada masa-masa awal aktivitasnya, galeri ini telah memamerkan karya-karya seniman muda yang waktu itu belum dikenal seperti Jeihan Sukmantoro dan Sunaryo. Sebelum Hadiprana dibuka sempat juga muncul Galeri Merdeka di kawasan Kebayoran Baru, Jakarta pada 1958, tapi tak bertahan lama. Sementara Hadiprana masih aktif hingga sekarang. Dermawan T. (2005) mencatat bahwa pendirian Hadiprana bahkan mendapatkan "restu langsung" Soekarno.

Setelah Hadiprana, pada 1960an berturut-turut muncul galeri-galeri serupa di Jakarta dan berbagai kota lainnya. Dermawan T. (2005) mencatat beberapa nama, antara lain: Galeri Banowati di Menteng; Galeri Indonesia di Mampang; Galeri Toni di Pondok Indah; Galeri Oets di Kemang dll. Di kota lainnya muncul Galeri Pik Gan (Surabaya) lalu Tonyraka (pada 1968) di Bali. Model mediasi seni lain yang semakin jamak pada masa tersebut adalah pameran di ruang-ruang hotel. Tradisi ini sudah dimulai sejak era Soekarno. Namun pada era Orde Baru intensitas dan kuantitasnya meningkat karena pertumbuhan ekonomi yang lebih pesat di kota-kota besar.

Dalam artikelnya "Dua Seni Rupa" (1984), Sanento Yuliman menelaah perkembangan seni rupa berdasarkan pertautannya dengan struktur masyarakat yang spesifik di Indonesia. Telaah Yuliman didasarkan pada "kesadaran sosiologis" yang berbeda dengan cara pandang sejarah seni rupa dan estetika, terutama dalam melihat kategorisasi dan hierarki seni rupa. Dalam pandangan ini, seni rupa dilihat dalam kaitan dengan basis produksi, distribusi, dan konsumsinya, yang dengan serta merta menggandeng persoalan "kelas" dalam masyarakat. Yuliman membagi seni rupa menjadi "seni rupa atas" dan "seni rupa bawah". Istilah pertama ia gunakan untuk mengidentifikasi produksi dan konsumsi seni rupa yang lahir dari kebutuhan masyarakat akan benda-benda atau produk yang eksklusif, seperti lukisan dan patung "modern", perabot rumah, "elemen estetik" dan produk-produk rupa lainnya yang terancang secara khusus dan terbatas oleh tenaga-tenaga kerja yang mengikuti pelatihan atau pendidikan khusus. Sementara "seni rupa bawah" merujuk pada produk yang lebih massal: lukisan jalanan, lukisan becak, produk-produk vernakular atau sementara (efemeral) yang kemudian sering digolongkan sebagai "kerajinan" serta "berbagai barang lainnya bikinan rakyat jelata" (Yuliman, 2001: 27).

Dalam artikel tersebut, permasalahan kedua "kategori" seni rupa itu dikupas dalam kaitan dengan mekanisme pasokan dan permintaan *(supply and demand)* masyarakat. Dalam kaitan dengan "seni rupa atas", di sini Yuliman mengungkap gejala sosial yang penting. Ia menyebut bahwa sejak 1960an, seiring dengan meningkatnya kebutuhan terhadap produk-produk "seni rupa terbatas" di Indonesia, telah berlangsung mekanisme "reproduksi sosial" di mana sistem pendidikan tinggi seni rupa berkembang sebagai lembaga yang memasok para pekerja seni (seniman dan desainer) yang dibutuhkan untuk melayani kepentingan "seni rupa atas". Dampak lain dari hal ini adalah menyusutnya peran sanggar (Yuliman, 2001: 25). Ia menulis:

> "[...] para calon pelukis dan pematung tidak diambil dari keluarga lapisan sosial bawah (termasuk keluarga para tukang dan perajin), melainkan dari keluarga pegawai negeri tingkat menengah dan atas, keluarga profesional (guru, dokter, insinyur, ahli hukum, dan sebagainya.), dan keluarga pengusaha dan pedagang mampu."

Elaborasi Yuliman pada medan seni rupa, terutama pasar "seni rupa atas" di Indonesia dapat dijadikan jalan masuk untuk membicarakan kaitan struktur sosial (khususnya 1960an hingga 1980an) dengan reproduksi sosial dan kultural yang dominan pada masa Orde Baru. Menurut Bourdieu, reproduksi sosial dan kultural adalah kecenderungan suatu medan melalui interaksi para agen untuk mentransfer modal-modal simbolik yang dominan guna mempertahankan status quo (Webb dkk., 2002: xv). Bourdieu menganggap bahwa mekanisme reproduksi tersebut salalu menghasilkan kesenjangan antar kelas.

Salah satu yang khas dalam sistem ekonomi Orde Baru adalah pemanfaatan model ekonomi *trickle down effect* yang bertolak-belakang dengan sistem pemerataan. Dalam sistem ini kemakmuran diasumsikan dapat tercapai melalui peningkatan pertumbuhan yang dipacu secara terpusat pada lapisan-lapisan masyarakat tertentu saja. Pemerataan diasumsikan akan tercapai dengan sendirinya jika suntikan ekonomi diberikan kepada pemilik modal, karena imbasnya –tetesan atau rembesannya—akan mengalir pada sektor di bawahnya, yaitu para produsen dan distributor. Model ekonomi makro Orde Baru juga dapat menjelaskan mengapa galeri-galeri seni rupa atas (modern) yang dikelola secara partikelir muncul di kota-kota besar, dan terpusat di Jakarta. Berdasarkan teori tentang "seni rupa atas", reproduksi kultural melalui transaksi seni rupa lebih mungkin terjadi di lokasi-lokasi yang lebih mudah terjangkau oleh para pembutuh lukisan, yaitu masyarakat lapisan kelas atas.

Di sini terlihat adanya kesamaan analisis Bourdieu dan Yuliman dalam melihat adanya dominasi di antara kelas-kelas sosial. Kemiripan lain adalah dalam hal penggunaan kata "medan". Seperti disinggung sebelumnya, Bourdieu menggunakan kata *champ* (dalam Bahasa Perancis) atau *field* (dalam Bahasa Inggris) sebagai metafor untuk menjelaskan "arena permainan" dalam dunia sosial dan produksi kultural. Sementara Yuliman adalah kritikus Indonesia pertama yang menggunakan istilah "medan seni lukis" untuk menjelaskan dunia pergaulan seni yang khas. Namun buku ini tidak akan mengulas lebih jauh kesalingterkaitan pendekatan epistemologis di antara keduanya. Di sini hendak ditekankan bahwa analisis Yuliman telah memberikan dasar-

GAMBAR 4.9 Stratifikasi kelas sosial dalam ekonomi *trickle down effect* dan pembagian dua seni rupa berdasarkan Sanento Yuliman

dasar yang kuat untuk melihat dampak-dampak dominannya mekanisme pasar dalam medan seni rupa di Indonesia. Tentu, di sana-sini, terdapat sejumlah kesimpulan yang menyamaratakan, namun analisis itu secara umum menyatakan keprihatinan sekaligus kritik terhadap kondisi yang berkembang pada saat itu. Yuliman sendiri adalah seorang pengajar seni rupa, sekaligus kritikus yang aktif menulis di berbagai media massa. Ia salah satu dari sedikit orang yang selalu mempertanyakan dasar-dasar praktik seni rupa modern di Indonesia, dan mengkritik dominasi teori-teori seni rupa modern Barat pada seni rupa Indonesia. Pembahasan peran Yuliman dalam praktik kekuratoran di Indonesia akan dielaborasi melalui bagian selanjutnya dalam bab ini.

Dalam kaitan reproduksi sosial dan kultural, Yuliman (2001: 25) mensinyalir bagaimana interaksi antara produsen dan konsumen (seniman dan kolektor) pada masa itu telah menjadi hambatan untuk mengembangkan strategi perupaan. Seniman cenderung memproduksi kembali apa-apa yang dapat diterima oleh lapisan menengah dan atas, yang sesuai dengan citra diri para anggota lapisan sosial itu. Yuliman pun menyebut mandeknya gebrakan seni rupa baru (di sini ia merujuk pada Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia pada 1970an) yang sebelum-

nya bergemuruh. Di akhir artikel ia menyarankan, seraya menengarai kesenjangan dan terbentuknya batas-batas sosial yang semakin tegas dalam masyarakat Indonesia, agar mengimbangi dominasi gejala itu melalui "strategi alternatif" yang dapat berimplikasi pada gaya hidup alternatif masyarakat kelas menengah dan atas pada masa itu.

Butir-butir pemikiran Yuliman tentang pembagian seni rupa atas dan bawah sangat bermanfaat untuk mengasumsikan adanya tipologi pameran berdasarkan basis produksi dan resepsi publik terhadap seni. Tipologi sosial ini bermanfaat untuk mengetahui korelasi antara produsen, produk, dan "publik" untuk "seni rupa atas" di Indonesia, dan siapakah audiens/pengunjung ruang-ruang seni di Indonesia. Berdasarkan teori reproduksi sosial dan kultural Bourdieu serta pembagian seni rupa Yuliman, dapat disimpulkan bahwa publik seni rupa semasa Orde Baru, baik di TIM maupun galeri-galeri komersial ala Hadiprana, pada dasarnya sama saja, yaitu mereka yang berasal dari kalangan menengah ke atas. Namun perbedaan di antara kedua jenis ruang tersebut tetap dapat dilacak dari cara masing-masing ruang meminimalisir reproduksi sosial maupun kultural melalui pameran-pameran yang dilakukan. Pada titik ini, telaah terhadap peran maupun kerja agen-agen mediasi diperlukan untuk melihat sejauh mana perbedaan-perbedaan dalam kedua jenis ruang seni itu dapat dipetakan. Dalam bagian akhir bab ini akan dijelaskan bagaimana mekanisme "alternatif" yang disinggung Yuliman akan digunakan sebagai jalan masuk untuk membahas sejauh mana sebuah pameran maupun ruang seni –melalui agen-agen kuratorial tertentu di Indonesia—melakukan pola mediasi yang berbeda.

Pertumbuhan galeri partikelir pada 1980an sampai 1990an sangat marak, namun hanya sedikit dari mereka yang dapat bertahan sampai saat ini. Supangkat (1999) mensinyalir jumlah galeri yang tumbuh pada masa itu mencapai ratusan. Dalam penelitiannya, Kusmara (2011) mendata pertumbuhan galeri partikelir di Indonesia dan menunjukkan bahwa galeri-galeri yang didirikan pada 1980an dan masih bertahan hingga 2011 hanyalah Tonyraka (Bali, berdiri 1968), Mon Decor (Jakarta, 1983), Edwin's Gallery (Jakarta, 1988), Cemeti Art House (Yogyakarta, 1988). Sementara yang berdiri pada 1990an antara lain Andi's

Gallery (Jakarta, 1992), Cemara 6 (Jakarta, 1993), Rudana (Bali, 1995), Galeripadi (sekarang Padi Art Ground, Bandung, 1996), Darga Gallery (Bali, 1997), CG Artspace (Jakarta, 1997), Selasar Sunaryo (Bandung, 1998), dan Zola Zulu (Bandung, 1998).

Dermawan T. (2005) mensinyalir bahwa jatuh bangun dan pasang surutnya pertumbuhan galeri-galeri sepanjang 1980an banyak disebabkan oleh ketidakprofesionalan pengelolanya, dan kurangnya visi dalam menjalankan bisnis jangka panjang. Ia mencatat bagaimana usaha-usaha galeri tersebut justru dijalankan oleh para profesional yang tidak memiliki latar belakang atau pemahaman seni yang memadai. Sebagian pendiri galeri terdiri dari investor yang memiliki kelebihan modal dan hanya menuntut buah yang dapat cepat dipanen dari investasi mereka. Perhitungan rugi-laba yang terlalu kuat dalam menjalankan bisnis galeri ini boleh jadi disebabkan oleh pengaruh model bidang usaha utama yang sudah mereka jalankan sebelum membuka galeri. Tentang hal ini Dermawan T. (2005) mencatat:

> "mereka ada yang berangkat dari profesi sebagai penjual laserdisc, fotografer, pengacara, pengusaha percetakan, properti, salon, pengusaha minyak, dan sebagainya. Sehingga, ketika sang modal (dan keuntungan) tak kunjung pulang, galeri tutup pintu."

Ada hubungan timbal balik antara pertumbuhan galeri di Indonesia pada 1980an dengan meningkatnya permintaan terhadap seni lukis seperti yang disinyalir oleh Yuliman. Dermawan T. (2005) menandai tahun 1987 sebagai masa puncak *boom* atau ledakan permintaan terhadap seni lukis di Indonesia. Jika Dermawan T. dan Yuliman lebih melihat faktor-faktor internal, Supangkat (1999) menghubungkan *boom* masa itu dengan meningkatnya tren internasional pengoleksian seni yang puncaknya terjadi pada 1985, dan berimbas pada negara-negara di Asia terutama Jepang.

Dengan mengutip analisis Eric Gibson, Supangkat (1999) melihat gejala *boom* seni rupa di kancah internasional dapat ditelusuri melalui pertumbuhan ekonomi negara-negara besar di dunia, terutama pertumbuhan kelas menengah dan atas di Amerika Serikat. Pada masa itu terjadi ledakan kuantitas produksi yang luar biasa di pasar seni rupa,

khususnya di New York sepanjang 1983 hingga 1985. Galeri-galeri menjamur hingga berjumlah ratusan untuk mengakomodasi keinginan orang Amerika Serikat berinvestasi dalam karya seni. Jurnal *American Decades* (2000) mencatat volume penjualan di kota tersebut pada 1984 saja sudah melebihi AS$1 miliar. Penjualan di rumah lelang terbesar di New York, Sotheby's dan Christie's, masing-masingnya melampaui AS$1 miliar pada 1987, dan mampu menyumbang sepertiga dari volume perputaran uang dalam seni rupa di dunia. Jurnal tersebut juga mencatat bagaimana pada masa ini harga lelang untuk karya-karya seni mulai dipermainkan oleh para penyalur seni.

Pada 1980an, Jepang menjadi salah satu negara yang berperan besar dalam *boom* seni rupa internasional. Bersamaan dengan gelembung *(bubble)* ekonomi Jepang yang ditandai dengan kenaikan drastis nilai Yen terhadap dollar AS, gelembung seni rupa terjadi dengan melonjaknya harga-harga karya seni oleh para spekulan, yang mengubah investasi dalam seni tak ubahnya investasi properti dan pasar modal (Clarke, 2007). Antara 1987-1991, pihak pemerintah maupun swasta Jepang mengimpor karya seni dari seluruh dunia dengan nilai sekitar AS$9 miliar. Rendahnya suku bunga bank mendorong investor meminjam dana negara untuk berinvestasi dalam karya seni, yang kemudian digunakannya sebagai jaminan untuk meminjam lebih banyak uang buat berinvestasi di bidang lain. Pada 1990, Ryoei Saito, direktur kehormatan pabrik kertas Daishowa Co., membayar AS$82 juta untuk sebuah lukisan Van Gogh. Beberapa hari kemudian, dia menghabiskan lagi AS$78,1 juta untuk sebuah lukisan Renoir.

Sejauh ini, memang belum ada penelitian yang cukup komprehensif membahas kaitan langsung *boom* seni lukis di Indonesia 1980an dengan *boom* seni rupa internasional serta gelembung ekonomi dan seni Jepang. Akan tetapi Supangkat (1999) menduga adanya keterkaitan tersebut dari munculnya kategori baru "Indonesian Masters" di balai lelang Christie's maupun Sotheby's, yang akhirnya mendorong kolektor untuk mulai memberi perhatian pada karya-karya seniman Indonesia. Dampak peningkatan permintaan terhadap seni lukis Indonesia pernah ditelaah secara kritis pada 1992 oleh Yuliman dalam "Boom! Ke Mana Seni Lukis Kita?" (2001: 110):

> "Meskipun heboh boom baru terjadi dalam beberapa tahun terakhir ini, terutama tahun 1989 dan 1990, namun bila kita menengok ke belakang, mungkin beberapa gejala menuju boom –gejala pra-boom— telah nampak dalam paruh kedua dasawarsa 70-an dan paruh pertama dasawarsa 80-an yang lalu. Dalam paruh kedua dasawarsa yang lalu hingga kini kita berada dalam masa boom."

Masa-masa itu ditandai oleh peningkatan jumlah dan frekuensi pameran, pertumbuhan galeri komersial, pertumbuhan sponsor pameran, dan bertambahnya kolektor lukisan. Di samping itu tampak bertambahnya pelukis yang terlibat, melonjaknya harga lukisan, perluasan tempat pameran (pameran diselenggarakan juga di hotel, bank, pusat perbelanjaan, dll) dan sejumlah gejala lainnya: lelang lukisan, pemalsuan lukisan, beredarnya kembali lukisan lama dan lukisan kuno. Sejumlah pelukis menjadi kaya, beberapa kaya raya. Dengan ini berkembanglah bisnis lukisan di antara galeri, pelukis, dan pembeli (baik kolektor maupun bukan). Sementara itu bermunculan pula sponsor-sponsor (terutama perusahaan) yang tidak kecil perannya dalam meramaikan medan seni lukis dengan pameran-pameran yang mereka sponsori.

Yuliman secara kritis menengarai adanya "kemelut dalam medan" yang diakibatkan oleh *boom*. Salah satu sebabnya adalah karena unsur-unsur atau pelaku baru dalam medan yang muncul dan tumbuh bersama *boom*. Senada dengan Dermawan ia juga menengarai bagaimana para pemilik dan pengelola galeri –para mediator atau distributor seni—adalah orang-orang baru, yang semula memiliki usaha lain di luar bidang seni rupa. "Di antara hartawan pemilik galeri besar terdapat mantan pedagang asongan, pengejar wisatawan, mantan supir taksi, dan mantan guru sekolah menengah," demikian Yuliman (2001: 114). Ia menilai bahwa galeri umumnya pada masa itu tidak memiliki bekal pengalaman maupun bekal pendidikan –suatu modal kultural— yang mencukupi tentang praktik seni rupa. Kemelut ini bertambah lagi dengan miskinnya akses informasi dan pengetahuan tentang seni rupa Indonesia. Miskinnya modal kultural para pemilik galeri tidak sebanding dengan permintaan para pembutuh atau kolektor seni rupa, yang mulai menyadari bahwa membeli lukisan adalah cara baru untuk membelajakan kekayaan sebagai lambang gengsi –fungsi sebagai modal simbolik—yang melebihi mobil mewah. Tumbuhnya pasar seni rupa juga meningkatkan kesadaran koleksi sebagai investasi.

Yuliman mengulas kemelut dalam medan seni rupa Indonesia 1980an sampai 1990an, lalu menggolongkannya ke dalam sejumlah indikator. Secara umum, ia menganggap medan seni rupa Indonesia pada masa itu tuna acuan, karena absennya perbendaharaan informasi, tafsir, dan penilaian yang mencukupi tentang karya-karya seni rupa yang beredar di pasar. Boleh jadi, kondisi yang disinyalir oleh Yuliman ini dapat tergolong menyimpang jika ditinjau dari sudut pandang Danto, karena dalam medan seni rupa Indonesia atmosfer teoretik yang diasumsikan sebagai prasyarat hadirnya sebuah medan justru tak ada, atau jika pun ada sekurang-kurangnya "cacat".

Yuliman dengan kritis melihat gejala komersialisasi seni rupa 1980an di Indonesia sebagai komodifikasi objek-objek tanpa pembakuan harga yang logis. Ia juga menunjuk beberapa gejala yang melanda pasar seni rupa saat itu. Gejala pertama adalah *pemiskinan,* karena terjadi penyusutan ragam atau corak seni rupa dari segi medium, bahasa ungkap, idiom, maupun medium yang digunakan. Pemiskinan ini terjadi dalam dua lapisan. Lapisan pertama adalah penyusutan ragam karya seni rupa menjadi lukisan, sebagai jenis karya yang paling diburu kolektor. Lapisan kedua adalah pemiskinan corak dalam seni lukis itu sendiri, di mana galeri-galeri cenderung mengakomodasi jenis-jenis lukisan tertentu saja, yaitu jenis lukisan yang menganut "gubahan tertib yang gampang, yang mematuhi asas *Gestalt* yang baik [...] tidak menuntut tenaga mental untuk menangkap dan memahami struktur serta kesatupaduannya" (Yuliman, 2001: 118).

Gejala kedua ia sebut sebagai *pendusunan,* yakni situasi khas di mana medan seni rupa Indonesia yang mengalami *boom* itu justru jauh dari suasana internasional, kosmopolitan, ataupun metropolitan. Pandangan dan sikap yang berlaku dan dominan pada masa itu justru pandangan yang sempit, dusun. Ini misalnya terlihat dalam pembentukan harga-harga lukisan yang "asyik sendiri dan tidak sadar akan pasar negeri tetangga apalagi pasar internasional –tidak sadar akan globalisasi dunia—amat jelas memperlihatkan gejala pendusunan" (Yuliman, 2001: 119). Gejala ketiga adalah *pemingitan,* yang disebabkan oleh ti-

dak tumbuhnya koleksi publik, yaitu koleksi negara maupun pemerintah yang terbuka bagi orang banyak. Yuliman mempertanyakan mengapa topik tentang koleksi publik bahkan tidak pernah muncul sepanjang sejarah medan seni rupa di Indonesia. Karya-karya seni cenderung masuk pingitan karena hanya terbatas menjadi konsumsi orang-orang kaya: "Semakin mahalnya harga lukisan, semakin ketat dan sempit pula seleksi terhadap siapa-siapa yang boleh memiliki lukisan, dan semakin tersembunyi pula pingitan terhadap karya seni itu." (2001: 120). Ia juga menyayangkan tidak tumbuhnya seni rupa publik, yaitu karya-karya seni rupa yang ditempatkan di ruang publik, digunakan, dikunjungi, atau dilewati orang ramai. Gejala keempat, *pemusatan,* terjadi karena galeri-galeri cenderung menumpuk di kota-kota besar, utamanya Jakarta, sehingga apresiasi masyarakat luas di Indonesia terhadap seni rupa juga tak berkembang sebagaimana mestinya.

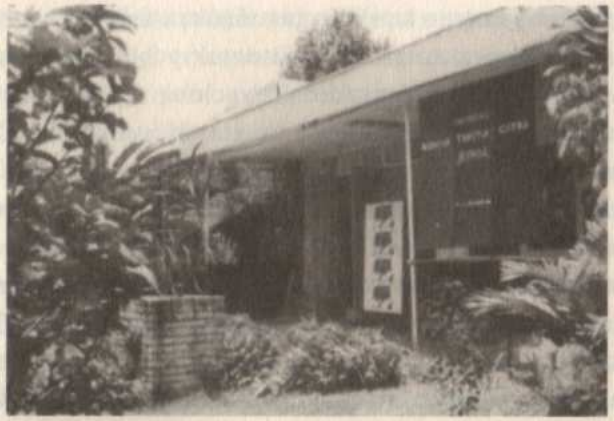
Meskipun gejala-gejala "kemelut medan" itu dapat ditemukan dalam aktivitas pasar yang didominasi oleh ruang-ruang galeri, tidak semua ruang partikelir di Indonesia menjalankan misi profit atau komersial. Sebagai contoh, Bentara Budaya (BB) menempati posisi yang unik, karena model pendanaan dan fokus program yang berbeda dengan ruang-ruang partikelir pada umumnya. BB adalah sebuah ruang yang didirikan oleh korporasi harian umum *Kompas* pada 26 September 1982 di Yogyakarta. Cikal bakal ruang ini adalah Gramedia Art Gallery yang dibuka sejak 1974. Pendirian BB didorong oleh kebutuhan menampung karya-karya seni rupa modern maupun artefak atau objek-objek budaya (keris, batik, radio kuno, keramik kuno, lukisan kaca, wayang kulit, ukiran kayu, furnitur antik, dll.) yang dikoleksi oleh P.K. Ojong dan Jakob Oetama, pemilik *Kompas.* Kurator pertama di BB adalah G.M. Sudarta, seorang kartunis senior di harian *Kompas* yang dilimpahi tugas mengelola koleksi tersebut.

Dalam perkembangannya *Kompas* kemudian membuka BB sebagai ruang yang menyelenggarakan program-program temporer, lalu membuka "cabang" di Jakarta, Solo dan Bali, dengan program-program yang terintegrasi satu sama lain. Dalam kategorisasi Yuliman, ruang ini unik karena mengoleksi dan memamerkan objek-objek seni rupa atas dan bawah sekaligus. Sejak 1980an, BB tidak hanya menam-

pilkan pameran-pameran tapi juga pertunjukan teater, konser musik, pembacaan puisi, pemutaran film, dll untuk publik secara luas. BB, terutama di Jakarta dan Yogyakarta, tergolong penting dalam mendukung pameran-pameran seni rupa "alternatif" yang tidak dapat ditampilkan di galeri-galeri komersial. Pada pertengahan 1990an, BB mengubah struktur organisasi mereka dengan memasukkan posisi dewan kurator dan kurator yang bertanggung jawab merancang dan melaksanakan program. Secara umum, karakter program-program BB lebih menyerupai TIM, namun tanpa dibebani pertanggungjawaban publik, karena dana yang digunakan sepenuhnya berasal dari korporasi. Sejak 2003, BB menyelenggarakan Triennale Seni Grafis Indonesia dalam bentuk pameran yang memberikan penghargaan atau anugerah kepada seniman dengan karya terbaik.

Masih dalam kategori ruang seni partikelir, Galeri Decenta di Bandung adalah ruang lain yang memiliki kekhasan tersendiri. Berbeda dengan galeri-galeri yang didirikan para pengusaha, Decenta bermula sebagai kelompok yang berdiri para 1973 dan menaungi sejumlah seniman Bandung lulusan Seni Rupa ITB: A.D. Pirous, Sunaryo, T. Sutanto, Priyanto Sunarto, dan G. Sidharta Soegijo. Sebagai sebuah kelompok, seniman-seniman ini mengusung suatu idiom artistik yang khas, yakni dengan menjelajahi khazanah budaya visual tradisi Nusantara. Siregar (2008) menganggap karya-karya seniman ini mewakili perkembangan estetik tahap lanjut dari Formalisme Mazhab Bandung, di mana kekayaan estetika lokal kembali dilirik dan dipelajari secara seksama lalu dijadikan inspirasi dalam penciptaan seni bernafas modern. Sejak 1975 kelompok ini mengaktifkan sebuah ruang di studio dan kantor mereka menjadi ruang pajang berbagai objek seni untuk dijual.

Setiawan Sabana, seorang pegrafis yang di kemudian hari dikenal melalui karya-karya kertasnya, bergabung dengan Decenta pada 1985 dan sejak itu bertanggungjawab dalam penyusunan dan pelaksanaan program-program publiknya. Ketika itu, jabatan yang dipegangnya adalah "penata programa seni", meskipun cakupan kerjanya sudah menyerupai apa yang dilakukan oleh kurator-kurator masa sekarang. Laiknya ruang-ruang seni lain yang digagas oleh seniman, corak pameran di Decenta banyak berangkat dari preferensi estetik yang dianut



GAMBAR 4.10 Galeri Decenta di Jalan Dipati Ukur, Bandung (berdiri 1983) — SUMBER: dok. Setiawan Sabana

oleh para seniman pendiri dan anggotanya. Sejak 1980an, Decenta mengadakan pameran dan diskusi-diskusi yang melibatkan partisipan dalam lingkup nasional dan internasional (seringkali melalui hubungan pertemanan pribadi dengan para seniman, ataupun kerjasama dengan lembaga-lembaga kebudayaan asing) dengan fokus pada seni rupa, desain, dan kriya, atau kombinasi di antara ketiganya.

Di Indonesia, ruang-ruang seni yang didirikan, dimiliki, dan didanai oleh seniman pada umumnya memiliki orientasi artistik yang lebih progresif dibandingkan galeri-galeri komersial. Selain Decenta di Yogyakarta, ruang yang memiliki karakter kurang lebih sama adalah Galeri Cemeti (berdiri pada 1988), yang kemudian berganti nama menjadi Rumah Seni Cemeti (RSC) pada 1999. Peran RSC tergolong penting sebagai "ruang alternatif" yang mengakomodasi pameran-pameran dengan orientasi artistik yang sama sekali lain dengan kecenderungan arus utama pasar. Irianto (dalam Larner, 2001: 74-76) menyebut Cemeti sebagai "inti" *(crux)* dari perkembangan seni rupa di Yogyakarta pada 1990an, karena berhasil memunculkan suatu tren atau kecenderungan yang menjadi patokan "seni rupa mutakhir". RSC didirikan oleh pasangan seniman Mella Jaarsma dan Nindityo Adipurnomo dengan niatan awal untuk "mempromosikan dan menemukan seniman-seniman perupa (seniman yang giat bekerja), termasuk perihal

GAMBAR 4.11 Pameran tunggal Ade Darmawan, *Deodorant Display of Power* di Cemeti (1997) — SUMBER: dok. Rumah Seni Cemeti

konsep, idiom, teknik, maupun media yang yang diartikulasikan, digunakan dan dipilih para seniman itu" (Jaarsma, dalam Situmorang ed., 2000:9). Sekurang-kurangnya sepuluh pameran mereka selenggarakan pada setiap tahunnya, baik tunggal maupun bersama. Sebagian besar pameran menampilkan karya-karya instalasi, khas-tapak *(site-specific)*, performans, dan *happening*, praktik-praktik artistik yang sampai pertengahan 1990an di Indonesia masih dianggap "radikal".

Sebagai pemilik, Jaarsma dan Adipurnomo praktis sangat berperan dalam corak pameran-pameran yang berlangsung di RSC. Namun, seperti ditulis Irianto (Larner, 2001: 74; Flores, 2008), baik Jaarsma maupun Adipurnomo selalu menolak disebut sebagai kurator karena proses seleksi seniman maupun karya-karya yang mereka tampilkan hanya berdasarkan ketertarikan personal, bukan suatu "konsep" atau teori seni. Asumsi Jaarsma dan Adipurnomo boleh jadi benar, sejauh kita sepakat bahwa prasyarat praktik kekuratoran adalah penyampaian diskursus pengetahuan melalui penulisan tentang karya-karya seni dan pameran. Sampai awal 2000an, RSC memang tidak pernah secara resmi mempekerjakan kurator dalam struktur organisasi mereka.

Jaarsma dan Adipurnomo tergolong jarang menulis pengantar pameran berupa elaborasi teoretik. Sampai awal 1990an pameran-pameran di RSC jarang disertai dengan penerbitan katalog. Informasi

pendukung pameran seringkali hanya berupa pengantar singkat yang terdistribusikan sekurang-kurangnya melalui selebaran fotokopi, siaran pers, brosur, atau kartu pos yang berfungsi sebagai undangan sekaligus deskripsi singkat mengenai seniman dan tema pameran. Akan tetapi cukup jelas bagaimana Jaarsma dan Adipurnomo berlaku sebagai "pengarang" untuk sebagian besar pameran yang berlangsung di RSC. Pada masa-masa tertentu, merekalah yang mengerjakan semua tahapan persiapan dan pelaksaan pameran, dari mulai pemilihan seniman, pemajangan, publikasi, pembukaan pameran, hingga mengurusi penjualan karya-karya, baik yang dipajang di ruang pamer maupun gudang *(stock room)*.

Jaarsma dan Adipurnomo sering menampilkan seniman-seniman muda, atau seniman senior yang justru sudah dilupakan atau tak pernah dilirik oleh galeri-galeri lain. Sejak 1990an, RSC berperan besar dalam "mengorbitkan" seniman-seniman Indonesia dalam pameran-pameran internasional. Mengenai hal itu, Irianto (dalam Larner, 2001: 74) menganggap bahwa cita-rasa "mutakhir", "baru", dan menerobos yang terlihat dalam corak pameran-pameran di RSC sangat terpengaruh oleh preferensi dan wawasan estetik Jaasma dan Adipurnomo sebagai seniman yang sering diundang mengikuti pameran-pameran internasional. Ini menyebabkan corak kuratorial dalam pameran-pameran RSC juga sangat berbeda jika dibandingkan dengan galeri-galeri komersial di Jakarta maupun Bali.

RSC juga merupakan simpul jejaring kerjasama internasional yang menghubungkan galeri-galeri, kurator, kritikus, museum luar negeri dengan seniman-seniman dan agen-agen seni rupa Indonesia lainnya. Pada 1995, Jaarsma dan Adipurnomo mendirikan Yayasan Seni Cemeti (YSC) yang kemudian bertransformasi menjadi Indonesian Visual Art Archive (IVAA) pada 2007. YSC bergerak dalam penerbitan maupun pameran, sementara IVAA kini lebih berforkus pada pendokumentasian dan pengarsipan. Pada 2001 YSC pernah sukes menyelenggarakan pameran seni rupa kontemporer Indonesia, *AWAS! Recent Art from Indonesia* yang dikelilingkan ke sejumlah museum di Eropa, Australia, dan Jepang.

Selain Decenta dan RSC, terdapat ruang-ruang lain yang juga di-

gagas oleh seniman, yakni Museum Affandi (diresmikan pada 1974); Museum Nyoman Gunarsa (1989), dan Museum Haji Widayat (1994). Ketiga ruang tersebut tentu saja berbeda karena sejak awal dijalankan sebagai museum dan sebagian besar ruang di sana lebih banyak digunakan untuk memamerkan karya-karya seniman pemiliknya sendiri. Sementara RSC pada 1990an justru dikenal sebagai model "galeri/ruang alternatif" yang menampilkan pameran-pameran "alternatif" melalui pemilihan karya-karya dan seniman yang berbeda dengan preferensi galeri-galeri lain. RSC dianggap memiliki independensi yang lebih kuat di hadapan pasar, dan cenderung bebas dari citarasa artistik yang dominan. Spirit independensi itulah yang pada akhirnya membentuk konotasi "alternatif" dan mendorong tumbuhnya galeri-galeri serupa lainnya, semacam C-Line (Jakarta, berdiri pada 1990), R-66 (Bandung, 1992), Galeri Lontar (Jakarta, 1997) (Irianto, dalam Larner, 2001: 74), dan Galeri Barak (Bandung, 1999). Di luar kategori ruang yang disebut "alternatif" itu, ruang-ruang seni partikelir yang tumbuh di Indonesia sampai akhir 1990an –antara lain Darga Gallery (Bali, 1997) dan CG Artspace (Jakarta, 1999)—cenderung masih mengacu pada model-model yang ada sebelumnya, yakni galeri berorientasi komersial. Salah satu pengecualian dapat diberlakukan untuk Selasar Seni Sunaryo atau Selasar Sunaryo Art Space (Bandung, berdiri pada 1998), khususnya dari segi orientasi pada edukasi publik dengan pendanaan yang berasal dari Yayasan Selasar Sunaryo.

Jika dalam ruang-ruang partikelir kekuratoran dapat berjalan secara "organik", tumbuh dan berkembang dengan sendirinya, dalam ruang-ruang seni negara/pemerintah di Indonesia, struktur keorganisasian yang dibentuk secara baku tidak menumbuhkan kekuratoran sebagai bidang kerja yang menganut suatu disiplin kerja tertentu. Survei menunjukkan bagaimana ruang-ruang tersebut tidak mempekerjakan pegawai-pegawai dengan latar belakang pendidikan yang memadai. Hal ini cukup jelas terlihat dalam pengelolaan Taman Budaya dan Galeri Nasional Indonesia. Taman Budaya adalah lembaga pemerintah yang didirikan hampir di setiap ibukota provinsi di Indonesia. Pembangunan dan pendirian Taman Budaya di seluruh Indonesia dilaksanakan secara bertahap sejak 1978. Gagasan awal pendiriannya

berasal dari Direktur Jenderal Kebudayaan Prof. Dr. Ida Bagus Mantra pada awal 1970an, dan berangsur-angsur direalisasikan dengan dukungan dan masukan para seniman dan cendekiawan. Pada awalnya lembaga-lembaga ini bernaung di bawah Departemen atau Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan. Namun pada 1991 terjadi perubahan struktur makro sehingga lembaga ini harus bernaung di bawah pemerintah provinsi masing-masing.

Sebagai akibat kebijakan otonomi daerah yang diberlakukan pada 1999, fasilitas fisik di sejumlah Taman Budaya yang ada di ibukota provinsi cenderung berkembang tidak secara seragam. Namun tujuan pengadaannya tetap sama yaitu menyediakan fasilitas bagi pengembangan kegiatan-kegiatan seni budaya di tingkat provinsi. Fasilitas baku yang disediakan meliputi gedung pertunjukan, galeri seni rupa, teater terbuka, dan ruangan lokakarya. Secara garis besar, kebijakan kuratorial yang berpengaruh pada prioritas dan frekuensi aktivitas yang dijalankan di setiap Taman Budaya berbeda satu sama lain. Faktor-faktor yang menentukan hal itu juga beragam. Galeri-galeri atau ruang pamer di sejumlah Taman Budaya, seperti di Bandung misalnya, cenderung berfungsi sebagai "ruang sewaan" dan menyelenggarakan kegiatan berdasarkan proposal yang masuk dari pihak luar. Sementara Taman Budaya Yogyakarta, meskipun masih memberlakukan sistem sewa ruangan cenderung lebih aktif, dan sudah memiliki program-program reguler yang sebagian dananya ditanggung oleh pemerintah provinsi, seperti Festival Kesenian Yogyakarta (FKY) yang dilangsungkan setiap tahun sejak 1988, dan Biennale Seni Rupa Jogjakarta yang sudah berlangsung sejak 1983 melalui dana pemerintah dan kerjasama dengan kelompok-kelompok seniman dan korporasi swasta.

Di dalam kategori ruang seni pemerintah atau negara, Galeri Nasional Indonesia (GNI) di Jakarta menempati posisi sebagai salah satu lembaga seni rupa negara yang paling aktif menyelenggarakan pameran sejak pertengahan 1990an hingga kini. Lembaga ini memiliki sejarah panjang jika dikaitkan dengan embrio pendiriannya pada era Soekarno. Pada masa pemerintahannya, Soekarno pernah mencanangkan pembangunan "Wisma Seni Nasional", sebuah kompleks pusat

kebudayaan yang mengakomodasi kegiatan-kegiatan seni rupa, seni musik, seni pertunjukan, sastra, dll. Rencana itu tak kunjung terwujud hingga ia lengser pada 1966. Baru pada 1973-1974, pada masa Rencana Pembangunan Lima Tahun (Repelita) II, proposal itu dibicarakan kembali oleh pemerintahan Soeharto sebagai salah satu dari agenda pembangunan di bidang kebudayaan (Dirgantoro, 2003). Agenda maupun kebijakan pemerintah negara di bidang kebudayaan baru tampak lebih menonjol pada 1970an, setelah situasi politik dan ekonomi pasca 1965 dianggap sudah lebih kondusif. Pembicaraan tentang kelanjutan Wisma Seni Nasional muncul bersama gagasan untuk membangun Taman Mini Indonesia Indah (TMII), yang atas prakarsa Ibu Tien Soeharto akhirnya diwujudkan pada 1971–1975.

Diresmikan pada 8 Mei 1999, GNI adalah salah satu lembaga seni rupa nasional yang menaungi koleksi karya-karya seni rupa modern milik negara, selain Museum Seni Rupa dan Keramik yang telah berdiri sejak 1990. Pada 2004, jumlah koleksi GNI mencapai 1.700 buah, mulai dari lukisan, patung, cetakan grafis seniman-seniman modern Indonesia, karya kerajinan dari berbagai wilayah di Indonesia, serta sejumlah karya seniman internasional, misalnya cetakan seni grafis oleh Kandinsky, Delaunay, Vassarely, dll. (Burhan, 2004: 4). Koleksi GNI berasal dari tiga sumber utama: koleksi seni Museum Nasional yang dipindahkan ke GNI pada 1990an, Direktorat Seni Rupa, dan Proyek Wisma Seni Nasional. Dari ketiga sumber itu, koleksi Proyek Wisma Seni Nasional (Soekarno) adalah yang paling signifikan dalam hal jumlah, dan lebih koheren dalam menyajikan pilihan karya-karya yang mewakili perkembangan sejarah seni rupa modern Indonesia (Dirgantoro, 2003).

Pemilihan karya-karya dalam koleksi GNI pertama kali dirintis oleh Kusnadi ketika masih menjabat sebagai Kepala Direktorat Kebudayaan pada 1950. Adalah Edi Sedyawati, yang menjabat Direktur Jenderal Kebudayaan pada pertengahan 1990an, yang pertama kali menggagas pembangunan koleksi nasional berdasarkan tiga koleksi berbeda tersebut. Akan tetapi, gagasan itu tampaknya sulit terwujud tanpa sejumlah pameran yang berlangsung di lokasi Gedung Pameran Seni Rupa Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, yang sekarang

menjadi lokasi GNI, antara lain *Pameran Seni Rupa Kontemporer Negara-negara Non-Blok* (1995, dikuratori oleh Jim Supangkat); *Melacak Garis Waktu dan Peristiwa* (1998, dikuratori oleh Suwarno Wisestrotomo), dan *Modernitas Indonesia dalam Representasi Seni Rupa* (1999, dikuratori oleh Jim Supangkat, Asmudjo J. Irianto, dan Rizki A. Zaelani. Posisi *Pameran Seni Rupa Kontemporer Negara-negara Non-Blok* sangatlah penting, karena menegaskan urgensi pendirian sebuah galeri nasional sebagai etalase negara di hadapan dunia internasional (Dirgantoro, 2003; Burhan, 2004). Sementara dua pameran yang terakhir disebut adalah pameran rintisan yang menampilkan karya-karya yang kelak menjadi koleksi GNI.

Rancangan makro GNI melibatkan Edi Sedyawati, Jim Supangkat, dan A.D. Pirous. Peresmian GNI pada 1999 dapat dilihat sebagai babak baru yang menandai orientasi baru negara dalam mendukung medan seni rupa Indonesia, karena selama tiga dasawarsa pemerintahan Orde Baru, dukungan pada praktik kesenian lebih banyak diberikan kepada "puncak-puncak kebudayaan daerah". Selain tercermin melalui proyek pembangunan TMII, proyek-proyek diplomasi kebudayaan Orde Baru lebih banyak dilakukan melalui ragam kesenian tradisional yang juga dianggap sebagai motor untuk industri pariwisata yang dipandang lebih kompeten dalam mendatangkan devisa negara (Dirgantoro, 2003). Oleh sebab itu, pendirian GNI dan koleksi yang dimilikinya tidak hanya menuai kritik oleh banyak pihak yang meragukan kompetensi pemerintah dalam menjalankan lembaga tersebut, tapi juga optimisme dari mereka yang menginginkan adanya ruang presentasi seni yang lebih memadai untuk publik.

Semenjak diresmikan, GNI telah telah mengalami beberapa perubahan struktural sebagai konsekuensi dari perubahan struktur kepemerintahan. Saat penelitian ini dilakukan, GNI bernaung di bawah Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan, setelah sebelumnya dikelola dan didanai oleh Departemen Kebudayaan dan Pariwisata. Selama itu pula sejumlah kurator, kritikus, akademisi, dan seniman telah dipekerjakan baik sebagai Dewan Penasehat maupun kurator. Pada 2011, GNI mempekerjakan lima orang kurator yang bertugas merancang dan melaksanakan program di bawah arahan Dewan Penasehat,

yaitu: Inda C. Noerhadi, Kuss Indarto, Rizki A. Zaelani, dan Surya Yuga. Keanggotaan staf kuratorial ini berganti setiap tiga tahun. Dalam keorganisasian GNI para kurator bekerja sebagai tim *ad hoc* yang harus berkumpul dan melakukan pengambilan keputusan dalam rapat program. Beberapa orang yang pernah dan masih menduduki posisi ini antara lain: Mamannoor, Suwarno Wisetrotomo, Asmudjo Jono Irianto, Jim Supangkat, Merwan Yusuf, dll.

Frekuensi pameran di GNI cenderung tinggi, yakni 25 sampai 30 kali per tahun. Namun setiap tahunnya kegiatan yang digagas dan dikelola secara mandiri oleh GNI dan para kuratornya cenderung minim. GNI hanya melaksanakan pameran koleksi tetap/permanen di dalam maupun luar kompleks galeri (dalam bentuk pameran keliling) setiap dua tahun. Sementara pameran khusus yang reguler berjalan di GNI –seperti *Pameran Nusantara* dan *Manifesto*—hanya satu tahun sekali. Sisanya pameran-pameran di GNI dijalankan berdasarkan mekanisme kerjasama dengan galeri-galeri partikelir, lembaga kebudayaan lokal maupun asing, maupun kelompok-kelompok seniman. Dari sisi itu, dapat diperoleh kesimpulan bahwa peran negara dalam pengembangan seni rupa pada era pasca-Orde Baru masihlah minim, atau timpang jika dibandingkan partikelir. Secara ekstrem dapat dikatakan bahwa GNI lebih berfungsi sebagai "ruang penyewaan" yang bergantung pada dukungan partikelir ketimbang sebagai ruang yang memiliki otonomi dalam hal penyelenggaraan kebijakan pemerintah negara melalui kegiatan seni budaya. Sementara itu, sebagai timbal baliknya, pihak partikelir, terutama galeri-galeri komersial yang bekerja sama dengan GNI memperoleh penahbisan oleh status "resmi"/"negara" yang disandang oleh GNI.

Medan Seni Rupa Indonesia Era 2000an

Era 2000an ditandai dengan dominannya inisiatif partikelir. Pada masa ini sejumlah museum yang didirikan oleh kolektor-kolektor seni rupa Indonesia bermunculan, antara lain OHD Museum yang didirikan oleh Oei Hong Djien; Ciputra Art Museum oleh Ciputra; Yuz Museum oleh Budi Tek; Akili Museum milik Rudy Akili. Museum-museum ini rata-rata dikembangkan dari ruang-ruang pribadi tempat

para kolektor tersebut menyimpan karya-karya koleksinya, baik di dalam maupun di luar lingkungan tempat tinggal mereka. Hampir seluruh museum tersebut telah dirintis sejak lama, rata-rata pada 1990an, namun baru diresmikan sebagai ruang publik pada 2000an.

Sejumlah kolektor seni rupa lainnya, seperti Deddy Kusumah, Djie Tjianan, Haryanto Adikoesoemo, juga memiliki ruang-ruang khusus untuk memajang koleksi mereka, dan sesekali menjadikannya sebagai tempat berkumpul—bukan untuk publik, melainkan kalangan terbatas. Namun mereka tak menamainya secara resmi sebagai museum. Dalam ruang-ruang ini dapat dikatakan bahwa para kolektor sendirilah yang menjadi kurator untuk koleksi tersebut. Mereka berkuasa penuh atas keluar-masuknya karya (melalui pembelian dan penjualan kembali/*resale*), kategorisasi dan sistem pemajangan karya. Namun ada juga segelintir kolektor yang memanfaatkan jasa para konsultan atau penasehat, yang terdiri dari para kritikus, *connoisseur,* segelintir kurator lepas, dan penyalur seni.

Sejak 2000an, terjadi gelombang kedua *boom* seni rupa yang mendorong proliferasi galeri komersial. Kusmara (2011) mengidentifikasi 37 galeri tumbuh, berkembang, dan bertahan sepanjang 2000-2010. Sama seperti gelombang *boom* pertama, galeri-galeri ini hanya muncul di berbagai kota besar seperti Jakarta, Semarang, Yogyakarta, Surabaya, dan di Bali. Berbeda dengan galeri-galeri partikelir yang muncul pada 1980an hingga awal 1990an, galeri-galeri ini cenderung lebih dekat dengan para kurator lepas yang bekerja menyiapkan pameran-pameran, atau menjadi penghubung mereka dalam bekerjasama dengan seniman-seniman.

Pada masa ini terdapat pola yang cukup umum, di mana galeri-galeri mempekerjakan kurator tetap maupun lepas untuk menyelenggarakan pameran-pameran yang dikuratori *(curated exhibitions)* di ruang-ruang mereka sendiri maupun di tempat lain seperti GNI, atau sejumlah *art fair* di luar negeri. Meskipun menjadi semacam pola yang baku, porsi kerja maupun peran para kurator untuk pameran-pameran tersebut berbeda-beda. Sejumlah kurator melakukan kerja dari nol—mulai dari menyiapkan konsep pameran, menyeleksi seniman, melakukan kunjungan studio maupun berkorespondensi untuk keperluan

seleksi karya, menulis pengantar, menyiapkan katalog atau media promosi lainnya, memajang karya-karya di ruang pamer, dan kadang-kadang menyelenggarakan kegiatan pendukung seperti diskusi maupun seminar. Namun tak sedikit pula kurator yang bekerja hanya dengan menulis pengantar untuk katalog, tanpa terlibat dalam penyeleksian seniman maupun karya-karya yang dipamerkan. Lambat laun, pola kerjasama ini menjadi baku dan menjadi kesepakatan yang berlaku di antara para agen dalam medan seni rupa Indonesia.

Di pertumbuhan luar ruang-ruang galeri komersial, perkembangan "ruang-gagas seniman" (*artist-intiave space* atau *artist-run space*) yang telah dirintis oleh RSC pada akhir 1980an juga masih berlanjut pada 2000an. Ini tampak pada eksistensi sejumlah ruang yang didirikan oleh kelompok-kelompok seniman, seperti ruangrupa (Jakarta, berdiri sejak 2001); Rumah Proses (Bandung, 2000); Commonroom Network Foundation (2002); House of Natural Fiber (Yogyakarta, 2001); dan Mes56 (Yogyakarta, 2002). Berbeda dengan RSC yang didirikan dan dikelola oleh pasangan seniman yang bekerja masing-masing sebagai individu, ruang-ruang ini memiliki model komunalitas yang berbeda. Selain sebagai "kurator" atau pengelola ruang pamer, mereka juga aktif sebagai kelompok seniman yang tak jarang melakukan proyek pameran bersama, baik di dalam maupun di luar ruang mereka sendiri.

Ruangrupa adalah salah satu dari segelintir ruang-gagas seniman yang paling aktif di Indonesia. Pada Januari 2000, enam orang seniman –Ade Darmawan, Hafiz, Lilia Nursita, Oky Arfie, Rithmi, dan Ronny Agustinus—berkumpul untuk menggagas berdirinya sebuah ruang seni di Jakarta yang bisa menjadi tempat berkarya (studio) sekaligus ruang pamer untuk mereka sendiri. Ketika itu situasi medan seni rupa di Jakarta cenderung sulit bagi seniman-seniman muda. Pola-pola pameran di galeri-galeri komersial tidak bisa memberikan ruang yang cukup bagi eksperimentasi, sementara galeri-galeri pemerintah dianggap terlalu sarat dengan birokrasi.

Dalam kasus ruangrupa, motif untuk menyatakan independensi secara sosial hanyalah sisi lain dari motif artistik yang juga disasar dalam proyek-proyek seni mereka. Sebagai seniman, mereka beranggapan bahwa independensi sosial adalah juga independensi artistik.

Fokus pada "medium-medium baru" semacam video, komik, dan seni di ruang publik adalah cara mereka melepaskan diri dari hegemoni arus utama kecenderungan seni rupa yang ada. Dalam pengembangan dan pengarsipan seni video, ruangrupa merintis apa yang tidak dilakukan oleh kelompok-kelompok seniman lain di Indonesia.

Sejak pertama kali berdiri, ruangrupa tidak sekadar berfokus pada produksi karya seni, melainkan juga pada telaah dan mediasinya—seperti halnya pola dalam sanggar, mereka menangani produksi dan distribusi sekaligus. Selain berkarya secara kelompok maupun individu, dalam perjalanannya para seniman ruangrupa juga mengelola kegiatan berkala dalam format festival, pameran, residensi, workshop, proyek kolaboratif, diskusi, penerbitan jurnal—baik dalam kaitan dengan karya-karya para anggotanya maupun para seniman lain. Sejak 2003 ruangrupa menyelenggarakan festival seni video internasional dua tahunan OK Video yang selalu diselenggarakan di GNI dan ruang-ruang publik di Jakarta. Salah satu yang khas dalam proyek-proyek ruangrupa adalah kerjasama dengan jejaring internasional. Beberapa program reguler mereka juga didukung oleh dana yang bersumber dari yayasan-yayasan maupun lembaga asing. Dalam menyelenggarakan proyek-proyek berskala internasional, ruangrupa sangat mengandalkan teknologi informasi terutama internet.

Dalam perkembangannya, ruangrupa secara sadar menjadikan model-model mediasi publik yang mereka ciptakan sebagai strategi sosial sekaligus visi artistik. Pengelolaan atau penyelenggaraan suatu pameran atau festival menjadi kerja kreatif yang lebih menuntut imajinasi. Kegiatan-kegiatan ruangrupa tidak hanya berhasil mencairkan berbagai batasan konvensional –misal: antara seni dan budaya pop, antara ruang galeri yang "sakral" dengan ruang publik yang profan, antara seni dan non-seni—tapi juga meleburkan dan melebarkan lingkaran publik yang semula terfragmentasi oleh ruang-ruang yang kaku. Selama ini ruangrupa lebih banyak menyelenggarakan kegiatan berformat festival yang cenderung lebih terbuka, tak berjarak, dan dapat mengundang lebih banyak orang. Bagi ruangrupa kegiatan berformat festival adalah suatu *happening* tersendiri. Untuk berbagai kegiatan pameran, para seniman di ruangrupa juga sesungguhnya bertindak sebagai "kurator". Proyek-proyek seni ruangrupa pada dasarnya melihat seni sebagai praktik yang tak terpisahkan dengan persoalan-persoalan konkret dan aktual, seperti ruang publik, kaum migran, pemukiman, transportasi, kebudayaan pop, produksi citraan, dsb. Pendek kata, semua hal yang berhubungan dengan lingkup sosial yang disebut "kota".

Sejak pertengahan 2000an, meningkatnya penyelenggaraan pameran di galeri-galeri komersial berhubungan langsung dengan *booming* pasar. Aktivitas sejumlah balai lelang lokal maupun internasional yang kuantitasnya juga meningkat sejak awal 2000an menciptakan regulasi baru di mana batasan pasar primer dan sekunder menjadi kabur. Produksi karya-karya seni rupa mengalami peningkatan produktivitas. Jumlah seniman di Indonesia meningkat, produksi karya naik berlipat-lipat, frekuensi pameran melonjak naik. Indikator perkembangan baru medan seni rupa Indonesia pada 2000an ini juga dapat dilihat melalui bermunculannya kolektor-kolektor baru. Bisnis seni rupa lalu didukung juga dengan bermunculannya majalah-majalah seni rupa seperti *Visual Arts* (sejak 2003), *C-Arts* (2008), dan *Arti* (2010). Keberadaan media-media tersebut menjadi lebih dibutuhkan dibandingkan masa-masa sebelumnya sebagai konsekuensi dari meningkatnya jumlah galeri, kolektor, seniman, dan frekuensi pameran.

Selain didorong oleh lahirnya seniman-seniman muda, faktor permintaan *(demand)* yang tinggi terhadap karya seni rupa juga menyebabkan para kurator juga terlibat dalam rutinitas yang menjadikan mereka terlibat lebih jauh dalam proses komersialisasi seni rupa. Segelintir kurator bahkan bekerja tak ubahnya penyalur seni, manajer seniman, bahkan ada yang membuka rumah lelang sendiri. Yang paling mencolok dalam situasi *booming* seni rupa itu adalah sikap-sikap euforia, kegairahan untuk merayakannya secara berlebih-lebihan. Menyusul perkembangan ini adalah fundamentalisme pasar yang menghapus etika, seolah-olah hubungan antarmanusia dalam pasar hanyalah hubungan jual-beli. Semua gejala itu sebetulnya sudah pernah diungkap oleh Yuliman ketika menganalisis *boom* seni rupa pada 1980an. Perbedaannya adalah dalam *boom* 2000an, kuantitas dan intensitas *boom* jauh lebih tinggi: jumlah karya seni yang laku di pasar semakin banyak, aktor-aktor yang terlibat semakin banyak, dan harga-harga melambung

dengan luar biasa.

Sejak 2000an, peran balai lelang semakin dominan dalam mekanisme distribusi dan konsumsi karya seni. Ada kecenderungan konsumsi seni di balai lelang identik dengan perolehan modal ekonomi tanpa modal kultural, karena prinsip utama yang dianut dalam menentukan validasi adalah "kelangkaan". Adalah kewajaran jika balai lelang umumnya memasarkan karya-karya seniman yang telah meninggal, yang dari segi kuantitas menjadi sangat terbatas karena proses produksinya dianggap "telah selesai". Karya-karya sejumlah seniman yang telah banyak diulas dalam sejarah, misalnya S. Sudjojono, Hendra Gunawan, Basuki Abdullah, Affandi, Lee Man Fong –balai lelang mengategorikan mereka sebagai *"old masters"*—dipatok harga tinggi. Akan tetapi validasi terhadap tingginya nilai (ekonomi) karya-karya tersebut dapat diasumsikan tidak dipengaruhi oleh penahbisan yang dilakukan oleh penulisan sejarah, wacana-wacana akademik ataupun pameran-pameran penting yang memang cenderung absen di Indonesia. Validasi di balai lelang juga terpisah dengan penahbisan koleksi oleh lembaga formal atau negara seperti GNI, melainkan oleh tingginya permintaan para pembutuh (kolektor maupun penyalur) seni. Serupa dengan yang terjadi di Eropa dan Amerika, mekanisme balai lelang yang memasukkan kategori "seni rupa kontemporer" menjadikan batas antara pasar primer dan sekunder menjadi kabur.

Berdasarkan skema Bourdieu, ruang-ruang seni di Indonesia dapat dipetakan berdasarkan modal kultural dan ekonomi yang dimilikinya. Untuk mendapatkan posisi akhir masing-masing ruang, aspek-aspek seperti kelembagaan (termasuk organisasi pengelola, pendanaan, dan patronase), karakter program, orientasi publik, dan lintasan historisnya tentu saja harus dipetakan secara menyeluruh. Meskipun buku ini tidak merincinya, dapat disimpulkan bahwa dalam kerangka tersebut, kategori-kategori ruang, seperti misalnya "pemerintah/negara" atau "partikelir", "komersial" atau "alternatif" tidak serta merta menunjukkan dikotomi biner, karena proses validasi atau penahbisan yang dilakukan melibatkan dua pilar (otonom dan heteronom) sekaligus. Sebagai contoh, ruang-ruang independen atau alternatif yang dikelola oleh para seniman, seperti RSC dan ruangrupa, bukanlah kategori ruang yang memiliki modal ekonomi yang lemah karena sokongan dana dari lembaga asing yang mereka dapatkan. Di sisi lain, ruang-ruang pemerintah seperti GNI dan TIM bukanlah ruang yang memiliki otonomi dan modal kultural yang kuat karena bergantung pada program-program yang diusulkan oleh pihak partikelir.

AGEN-AGEN KURATORIAL DI INDONESIA

Melalui sejarah keberadaan ruang-ruang seni dan pameran-pameran seni rupa di Indonesia, kita dapat mengasumsikan bahwa munculnya praktik kekuratoran adalah konsekuensi logis dari kebutuhan terhadap tenaga kerja profesional yang bertanggungjawab untuk melakukan mediasi seni. Akan tetapi dari perspektif lain, dapat juga dikatakan bahwa kemunculan satu atau kelompok individu kurator justru mendorong terbentuknya struktur tertentu dalam medan seni rupa. Bagian ini akan mencoba meninjau secara lebih rinci pola-pola interaksi (Becker); strukturasi dan profesionalisasi (DiMaggio); dan perjuangan atas modal simbolik (Bourdieu) melalui kerja para kurator di Indonesia, untuk memetakan pola-pola kuratorial yang khas. Di sini tumbuhnya kurator di Indonesia akan dilihat dalam proses profesionalisasi yang menunjukkan dialektika antara struktur dan agensi.

Seperti telah disinggung sebelumnya, kepopuleran kurator di Indonesia terjadi pada 1990an, pada masa yang kurang lebih sama ketika fenomena serupa terjadi di Amerika dan Eropa. Hal ini dapat ditengarai sebagai dampak dari proses intensifikasi baru dalam pergaulan seni rupa global, yang pada masa itu tengah mencari orientasi baru menyusul perubahan besar-besaran setelah berakhirnya Perang Dingin. Di dunia Barat fenomena kemunculan kurator independen atau lepas *(freelance)* melalui proses otonomisasi kurator dari ikatan institusi yang sebelumnya menjadi "cangkang", yakni museum—gejala yang sudah dimulai sejak era Szeeman (1970an).

Pada awal 1990an, ketika Jim Supangkat mengklaim diri sebagai "kurator seni rupa independen" di Indonesia, Sudjoko, seorang munsyi, menertawainya, seraya mempertanyakan asal-usul label itu (Flores, 2008: 27). Bagaimana mungkin seorang kurator independen dapat

muncul dalam masyarakat yang tidak mengenal sistem kekuratoran dan museum seni rupa yang konvensional?

Pertanyaan Sudjoko pada masa itu tentu saja relevan mengingat ia merujuk secara harfiah pada label "kurator". Akan tetapi seperti yang sudah disinggung sebelumnya, tidak adanya museum bukan berarti proses kuratorial tidak pernah dijalankan di Indonesia. Kita masih dapat mengidentifikasi keberadaan "para kurator institusional" yang dilakukan oleh sejumlah lembaga non-museum di Indonesia. Dengan melihat keberadaan sosok seperti Sudarmadji, yang bekerja sebagai komite seni rupa di DKJ selama 9 tahun, maka kita dapat mengatakan bahwa terdapat perbedaan antara Sudarmadji dan Supangkat dalam hal ikatan kerjanya dengan institusi.

GAMBAR 4.12
Jim Supangkat

Dalam penelitiannya, Flores (2008) menempatkan Jim Supangkat sebagai sosok kunci atau agensi dalam perkembangan kekuratoran seni rupa kontemporer Indonesia. Pendapat Flores itu benar jika didasarkan pada sejumlah amatan, antara lain: 1) rekam jejaknya dalam merintis kariernya sebagai kurator dalam penyelenggaraan pameran-pameran besar seni rupa Indonesia di dalam maupun luar negeri; 2) perannya dalam menumbuhkan generasi-generasi kurator yang lebih muda; dan 3) konsistensinya dalam mempersoalkan sejumlah konsep yang digunakan untuk membaca dan menafsirkan praktik seni rupa di Indonesia, sehingga pameran-pameran menjadi pola-pola mediasi diskursus yang spesifik—misalnya dengan populernya idiom instalasi dan istilah "seni rupa kontemporer". Dilihat melalui perspektif DiMaggio, Supangkat adalah aktor kunci yang berpengaruh dalam medan.

Saya menyetujui pendapat Flores yang melihat kepeloporan Supangkat sebagai "kurator independen". Supangkat adalah salah satu sosok yang berperan mengembangkan praktik kekuratoran dari konteks sosial yang spesifik di Indonesia, di mana infrastruktur semacam museum, galeri, atau institusi pemerintah justru tidak berperan mengembangkannya sebagai suatu disiplin. Selain itu, Supangkat adalah

salah seorang yang memutuskan untuk meninggalkan pekerjaan lain dan bekerja penuh sebagai kurator independen.

Jalur kekuratoran Supangkat tidak dapat dipisahkan dengan riwayatnya sebagai seniman dan kritikus. Pada pertengahan 1970an, Supangkat adalah salah satu juru bicara paling aktif dalam Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia (GSRBI), sebuah gerakan seniman muda yang mengusung medium dan idiom-idiom visual yang baru, dan secara tegas menentang kecenderungan artistik yang dominan pada masa itu. Dalam masa aktifnya sebagai seniman, Supangkat menghasilkan sejumlah karya "radikal" dan monumental seperti *Ken Dedes* (1975) dan *Ruang Ibu dan Anak* (1975) yang dapat digolongkan sebagai purwarupa karya yang kini lazim disebut sebagai instalasi.

Dalam perkembangan praktik kekuratoran seni rupa di Indonesia, Supangkat dapat digolongkan sebagai kurator *cum* sejarawan, *cum* pemikir/filosof, karena tulisan-tulisan pengantar kuratorialnya yang banyak memanfaatkan perspektif sejarah dan filsafat secara afirmatif maupun kritis. Sebagai anggota GSRBI, Supangkat paham betul bagaimana praktik seni rupa modern di Indonesia pada 1970an mengalami pembakuan melalui pola-pola yang dijalankan dalam perguruan tinggi seni, dan menutup diri terhadap pluralisme. Sebagai penulis dan kritikus, salah satu pokok-soal yang sering ia kemukakan adalah perdebatan mengenai identitas seni rupa Indonesia, termasuk dalam sejumlah tulisan di media massa dan makalah ceramah umum pada 1970an hingga 1980an di TIM dan tempat-tempat lainnya. Ia juga salah satu kurator yang gigih memperkenalkan wacana tentang "seni rupa kontemporer" berdasarkan premis bahwa tak ada "seni rupa modern yang universal" (Hujatnika, 2001). Tema-tema "penentangan" atau pembalikan premis, teori, konsep, dan filsafat seni rupa modern Barat masih bisa ditemukan dalam tulisan-tulisan pengantar kuratorial Supangkat hingga hari ini, meskipun dengan latar teoretis yang berbeda-beda.

Ada pengaruh kuat pemikiran kritikus Sanento Yuliman dalam Supangkat. Konsep-konsep Yuliman memang banyak dikembangkan secara lebih rinci oleh Supangkat, termasuk dalam tulisan-tulisannya yang mempersoalkan istilah *kagunan*. Supangkat adalah sahabat, asisten, sekaligus rekan kerja Yuliman. Sampai akhir 1980an keduanya

masih sering terlibat dalam sejumlah pameran GSRBI, termasuk *Pasaraya Dunia Fantasi* (1987) yang sebagian besar senimannya terlibat dalam GSRBI. Baik Supangkat maupun Yuliman juga pernah aktif sebagai kritikus di majalah mingguan *Tempo*. Pada 1992, keduanya pernah menggagas hendak mendirikan sebuah ruang seni di Jakarta Selatan, tapi sayangnya tidak terlaksana, karena pada tahun itu pula kematian menjemput Yuliman terlebih dahulu. Yuliman memang tidak pernah dikenal luas sebagai kurator, namun ia termasuk salah satu kritikus pertama, selain Agus Dermawan T., yang mulai bekerja sama dengan galeri-galeri komersial di Jakarta pada akhir 1980an sebagai "penulis pengantar".

Sejauh ini memang belum ada sejarawan seni yang mengulas secara mendalam mengenai peran kuratorial Yuliman dalam sejarah GSRBI. Akan tetapi sejumlah esai telah mencatat bahwa Yuliman sangat terlibat dalam perancangan dan konseptualisasi pameran-pameran GSRBI sepanjang 1970an. Penelitian yang lebih rinci diperlukan untuk menjawab beberapa pertanyaan, misalnya: Sejauh mana Yuliman secara sadar melakukan "konsolidasi" antara kubu seni rupa Bandung dan Yogyakarta, yang pernah dianggap oposisional dalam penulisan-penulisan sejarah seni rupa Indonesia pasca-kemerdekaan? Pertanyaan itu penting, karena, FX Harsono, misalnya, dalam seminar "Gerakan-gerakan Seni Rupa pada Masa Orde Baru" di ITB (20-21 Maret 2013) pernah menyatakan bahwa Yulimanlah yang sebenarnya mempertemukan seniman-seniman gerakan Desember Hitam yang dipecat dari ASRI, Yogyakarta (semisal Hardi, Bonyong Murni Adhie, Siti Adhiyati, dan Harsono sendiri), dengan seniman-seniman muda dari "Seni Rupa ITB", antara lain Supangkat, Anyool Subroto, Bachtiar Zainul, yang ketika itu juga sudah memendam hasrat untuk memberontak terhadap kurikulum seni akademis yang kaku. Informasi ini menyediakan kemungkinan untuk mengulas peran Yuliman, tidak hanya sebagai "katalisator", tapi juga *iconoclast* yang mendobrak mitos-mitos mapan dalam sejarah.

Pertanyaan lain adalah: Sejauh mana kontribusi Yuliman dalam perumusan konseop-konsep GSRBI, termasuk dalam manifestonya yang mahsyur, "Lima Jurus Gebrakan Seni Rupa Baru"? Yuliman

GAMBAR 4.13 Sanento Yuliman — SUMBER: dok. keluarga

mungkin tidak pernah menyangka bagaimana 20 tahun setelah diluncurkannya manifesto itu, GSRBI diulas sebagai tonggak praktik avant-gardisme di Indonesia, dan lebih jauh lagi sebagai suatu "embrio" perkembangan "seni rupa kontemporer". Selain karena ulasan-ulasan tentang GSRBI masih selalu memberikan penekanan pada aspek-aspek pembaharuan estetiknya saja, dan hanya berfokus pada karya-karya dan sosok-sosok senimannya, saya menganggap penelitian-penelitian tentang pemikiran-pemikiran dan peran Yuliman dalam GSRBI benar-benar krusial dalam penulisan sejarah seni rupa di Indonesia, terutama untuk meninjau sejauh mana kerja kuratorial sudah pernah dirintis dan dijalankan sebelum era Supangkat (1990an).

Pada 1990-1992 Supangkat sempat bekerja sebagai konsultan untuk Yayasan Seni Rupa Indonesia. Tahun 1989 adalah tahun yang penting baginya, karena pada tahun itu pula ia bertemu dengan sejumlah kurator independen dalam perhelatan ARX (Artists Regional Exchange) di Perth, Australia. Dari para kurator tersebut, ia mulai mendapatkan informasi tentang bidang kerja baru yang disebut "kurator independen". Setelah lawatannya itu, ia menjadi ko-kurator Indonesia untuk Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art (APT) di Queensland Art Gallery, Australia, pada 1993, di mana ia menulis tentang perkembangan sejarah seni rupa modern Indonesia. Menurut kesaksian Supangkat, peristiwa ARX 1992 memiliki pengaruh cukup penting terhadap perkembangan APT, karena di situlah untuk pertama kalinya beberapa tokoh yang selanjutnya ditunjuk sebagai ko-kurator APT I untuk yang pertama kalinya ditemui oleh pihak-pihak penggagas APT dari Queensland Art Gallery.

Saya menganggap bahwa peran Supangkat yang sentral dalam

pameran-pameran internasional yang melibatkan karya-karya seni rupa Indonesia pada 1990an memiliki keterkaitan dengan atmosfer teoretik yang dominan ada masa itu. Meskipun tidak pernah dinyatakan secara eksplisit, ada hubungan erat antara APT I (1993) dengan Biennale Seni Rupa Jakarta IX (BSRJ IX, 1993) yang dikuratori Supangkat di TIM, yakni pada isu posmodernisme yang diusung keduanya. Penelitian ini menganggap BSRJ IX sebagai salah satu momen penting yang menandai munculnya "otonomi kuratorial" di Indonesia, yakni ketika kurator muncul sebagai sosok "pengarang". BSRJ IX adalah pameran yang memicu kontroversi oleh karena klaim posmodernisme yang dideklarasikan oleh Supangkat. Klaim itu kontroversial karena justru mendapat penentangan dari sejumlah seniman yang berpartisipasi di dalamnya. Dalam penelitian ini, perdebatan antara kurator BSRJ IX dengan senimannya akan dijadikan kasus yang akan diulas secara lebih rinci dalam bab selanjutnya.

Seperti telah disinggung dalam Bab 3, 1990an adalah masa berlangsungnya proliferasi pameran-pameran, atau forum-forum internasional yang melibatkan negara-negara non-Barat. APT I adalah salah satu triennale seni rupa kontemporer pertama di Asia Pasifik yang mengusung isu posmodernisme. Dalam sebuah esai yang terbit menyertai APT I, Apinan Poshyananda (dalam Turner, 1993: 3-8) menandai bahwa kejatuhan Uni Soviet dan negara-negara komunis Eropa Timur, diikuti oleh kemerosotan ekonomi dan meningkatnya iklim ketegangan politik di Barat (pembersihan etnis, pergerakan Neo-Nazi di Eropa), telah menjadikan gagasan tentang Asia tawaran yang penuh antusias mengenai kesuksesan, kedamaian, eksotika, dan eskapisme. Situasi keamanan yang stabil dan pertumbuhan ekonomi yang mencengangkan di Asia pada masa itu juga menjadi latar belakang tumbuhnya optimisme terhadap kemajuan di wilayah ini. Apinan mensinyalir bahwa dalam era pasca Perang Dingin, negara-negara Asia Pasifik mendapatkan momentum untuk memperkecil potensi konflik militer sembari mengambil keuntungan melalui perdagangan dan kerjasama ekonomi.

Setelah BSRJ IX, proyek besar Supangkat adalah *Pameran Seni Rupa Kontemporer Negara-negara Non-Blok* (PNB, Jakarta, 1995) yang

merupakan agenda kebudayaan pemerintahan Orde Baru. Di dalam salah satu program publik PNB, Supangkat mengundang sejumlah tokoh internasional yang telah terlebih dahulu merintis karier sebagai kurator independen, Geeta Kapoor, David Elliot, Fumio Nanjo, Mary Jane Jacobs, dan TK Sabapathy. Setelah PNB, Supangkat semakin aktif terlibat dalam sejumlah proyek pameran besar dan simposium dan dengan pusat kebudayaan luar negeri, terutama The Japan Foundation, yang kemudian menunjuknya sebagai kurator untuk pameran besar *Asian Modernism* (keliling Jepang, 1995) dan *Mutation* (bersama Rizki A. Zaelani, Fukuoka, Jepang, 1997). Pada 1996 Supangkat juga menjadi *comissioner* untuk Havana Biennale. Pada 1999 Supangkat adalah kurator Indonesia yang ditunjuk sebagai bagian dari tim kuratorial Fukuoka Asian Art Triennale di Fukuoka Asian Art Museum, Jepang.

Flores (2008: 114) menulis bahwa dalam medan seni rupa kontemporer internasional selalu berlangsung politik representasi, di mana label "kurator" hanya disematkan pada mereka yang mampu berkomunikasi dalam Bahasa Inggris, mewakili pemikiran tentang kerangka teoretik yang tengah hangat dibicarakan (misalnya, posmodernisme) dan menampilkan ide-ide kuratorial yang dianggap cocok dengan kebutuhan para patron. Ini hanyalah bukti kecil bahwa medan seni rupa global selalu bersifat menyeragamkan sekaligus meminggirkan. Kekuratoran seni rupa kontemporer jelas menjadi bagian dari proses globalisasi itu. Dari perspektif tersebut itu, posisi Jim Supangkat adalah agen yang mengikuti pola strukturisasi dan profesionalisasi medan seni rupa (DiMaggio) sehingga mendapatkan penahbisan (Bourdieu) sebagai "kurator".

Praktik kekuratoran Supangkat pada 1990an menjadi model bagi kurator-kurator generasi selanjutnya di Indonesia. Dua orang kurator yang paling sering membantu Supangkat sebagai asisten ketika itu adalah Asmudjo Jono Irianto dan Rizki A. Zaelani. Pada pertengahan 1990an, keduanya mulai terlibat dengan proyek-proyek yang kurang lebih sama dengan Supangkat, bahkan sempat meneruskan kiprah Supangkat di forum-forum yang sama. Atas undangan The Japan Foundation, Zaelani, misalnya, mengikuti residensi kurator di Tokyo dan Fukuoka pada 1997 di bawah arahan Toshio Shimizu. Sementara

Irianto menjadi ko-kurator Indonesia untuk APT III (1999). Irianto jugalah yang meneruskan keterlibatan Supangkat dalam proyek-proyek The Japan Foundation dengan label "Asia". Pada 2001, Irianto terlibat dalam tim kuratorial pameran besar *Under Construction,* di mana ia memutuskan untuk membangun sebuah galeri sebagai karya seni, alih-alih hanya menggunakan dana yang diberikan untuk kegiatan pameran yang manfaatnya hanya sementara.

Hampir semua kurator di Indonesia yang aktif sejak 1990an adalah akademisi, kritikus, atau seniman yang tidak mengenyam pendidikan khusus kurator atau sejarah seni rupa. Sebagian besar menyelesaikan pendidikan tinggi mereka melalui praktik penciptaan seni, bukan melalui penelitian, penulisan tesis, ataupun skripsi tentang sejarah seni rupa. Ini berbeda dengan pendidikan tinggi sastra yang lebih mengajarkan mahasiswanya untuk menjadi peneliti ketimbang sastrawan (Wicaksono, 2005). Rata-rata mereka lulusan pendidikan tinggi seni rupa, baik di Yogyakarta maupun Bandung.

Pada 1990an, regenerasi dan profesionalisasi kurator dalam medan seni rupa Indonesia berlangsung tanpa pola, dan lebih didukung oleh pergaulan secara informal. Selain melalui sistem *mentoring* seperti yang dijalankan Supangkat, pertemanan di dalam komunitas seni rupa juga berjalan sebagai cara yang efektif untuk saling bertukar dan menguji pengetahuan. Di Bandung pada akhir 1990an misalnya, sejumlah kurator berkumpul secara reguler, meskipun informal sifatnya, untuk menyelenggarakan diskusi yang mengulas karya-karya seni. Perkumpulan ini disebut sebagai Grup Mancing. Kelompok ini terdiri dari kurator-kurator dan filosof muda seperi Rizki A. Zaelani, Rifky Effendy, Aminudin TH Siregar, Asmudjo Jono Irianto, Agung Hujatnikajennong, Heru Hikayat, Nurdian Ichsan, Bambang Q'Anees, dll.

Pada masa itu, baru segelintir anggota dalam Grup Mancing yang sudah mulai menguratori suatu pameran. Akan tetapi hampir semuanya memiliki pengalaman dan minat dalam penulisan kritik maupun ulasan karya seni. Dalam setiap diskusi, satu sampai dua orang harus mempresentasikan sebuah makalah yang mengulas satu karya seni saja. Grup ini membatasi pembahasan karya-karya seniman Indonesia, namun ulasan tidak dibatasi panjangnya, bahkan harus sepanjang

mungkin. Bukan kebetulan jika sebagian besar ulasan menggunakan perangkat teoretik yang ketika itu masih hangat diperbincangkan, yakni posmodernisme, pascastrukturalisme, dan Teori Kritis. Siregar membahas *Las Meninas* dengan teori representasi Foucault; Q'Anees mengulas teori kematian pengarang ala Barthes; sementara Zaelani membahas karya Tisna Sanjaya melalui teori emansipasi Habermas, dll. Kerjasama sejumlah anggota di dalam kelompok ini terus berlanjut bahkan setelah kelompok ini bubar, antara lain, melalui penyelenggaraan pameran *Blup Art* (dikuratori oleh Aminudin TH Siregar, 1999), dan *Bandung Art Event* (dikuratori oleh Rizki A. Zaelani dkk., 2001), keduanya berlangsung di Bandung.

Para kurator juga banyak berdialog dengan publik melalui forum-forum diskusi. Di Indonesia, diskusi seni rupa adalah forum yang telah mentradisi sejak lama. Penyelenggaraannya dapat bersifat mandiri, namun nyaris selalu merupakan sesi "wajib" dalam suatu pameran. Sebagai contoh, salah satu forum diskusi yang diinisiasi oleh para kritikus dan kurator di Bandung pada awal 2000an adalah Aneka Ria Sriwacana (ARS) yang diselenggarakan reguler setiap dua minggu di toko buku Tobucil. Sejalan dengan misi toko tersebut untuk menggalakkan literasi, ARS menjadi forum tempat kurator melakukan mediasi pengetahuan melalui telaah karya-karya seni rupa.

Meskipun kemampuan menulis tentu bukan satu-satunya kecakapan yang paling dibutuhkan untuk menjadi kurator, keberadaan kelompok diskusi seperti Grup Mancing mengindikasikan kebutuhan para kurator muda ketika itu untuk melatih kecakapan menulis. Keberadaan Grup Mancing juga mengindikasikan adanya persepsi tentang hubungan antara praktik-praktik seni rupa dan atmosfer teoretik yang berkembang. Jika ditelusuri jauh ke belakang, populernya teori-teori posmodernisme, pascastrukturalisme, dan Teori Kritis dalam medan seni rupa Indonesia memang dimulai sejak BSRJ IX yang mengusung label "seni rupa kontemporer", dan diapungkan oleh sosok bernama "kurator". Kurator pada masa itu identik dengan sosok intelektual atau teoretikus yang mampu melakukan pembacaan terhadap karya seni melalui elaborasi teori-teori seni mutakhir. Selain melalui tulisan pengantar dalam katalog, sejumlah kurator juga aktif menulis

di beberapa jurnal seperti *Kalam* dan *Horison.* Melalui elaborasi teoretis itulah, "validasi" terhadap suatu jenis medium seni atau eksistensi seorang seniman dilakukan. Melalui kurator, seni rupa menjadi praktik yang berkait dengan pengetahuan (sejarah, teori, filsafat) seni yang berkarakter esoterik. Sebagai contoh, BSRJ IX merupakan momen ketika medium-medium alternatif seperti instalasi, performans, video dan fotografi, serta seni rupa yang bermuatan kritik sosial politik divalidasi oleh kurator sebagai praktik "seni rupa kontemporer".

Oleh sebagian besar kurator seni rupa di Indonesia, ketiadaan sistem pendidikan tinggi dan hambatan gelar kekuratoran seni rupa diatasi dengan mengikuti program-program residensi di luar negeri yang dihibahkan oleh lembaga-lembaga kebudayaan asing. Pada 1990an, residensi internasional untuk kurator adalah gejala baru yang sekaligus memperlihatkan sisi "globalisasi kurator". Hampir semua kurator atau calon kurator di Indonesia menjadikan residensi internasional sebagai batu lompatan untuk mempelajari kekuratoran melalui magang atau pelatihan singkat kekuratoran. Selain itu, mereka juga mengandalkan program-program lokakarya manajemen pameran di dalam negeri. Pada 1999, program serupa pernah berlangsung di Galeri Soemardja, Bandung, atas inisiatif Asialink, sebuah lembaga Australia yang bertugas membangun jejaring kebudayaan dengan negara-negara Asia.

POLA INTERAKSI DALAM MEDAN

Di Indonesia, nyaris semua kurator dapat diidentifikasi sebagai "kurator lepas" atau "kurator independen". Artinya, mereka bekerja berdasarkan ikatan-ikatan kerjasama yang bersifat sementara dengan galeri-galeri ataupun lembaga lain. Bahkan untuk segelintir kurator yang bekerja secara tetap di lembaga-lembaga non-profit maupun galeri komersial, mereka masih tetap dapat mengerjakan proyek-proyek pameran di tempat lain. Di satu sisi, situasi ini menguntungkan karena para kurator dapat mengembangkan minat dan kepakaran mereka tanpa harus terikat pada visi misi suatu galeri atau institusi saja. Namun di sisi yang lain, longgarnya ikatan keprofesian menyebabkan kekuratoran berjalan tanpa suatu kode etik, dan berpotensi untuk dilakukan secara

manasuka *(arbitrary).*

Melalui perjalanan karier Supangkat dan perkembangan seni rupa 1990an, maka dapat disimpulkan bahwa munculnya kekuratoran seni rupa kontemporer di Indonesia tidak lepas dari terbentuknya topografi baru seni rupa kontemporer di Asia Pasifik yang dicirikan oleh beberapa gejala:

- Munculnya inisiatif-inisiatif baru lembaga-lembaga seni rupa untuk menyelenggarakan pameran dengan label "seni rupa kontemporer", "Asia" dan/atau "Asia Pasifik" dan pameran-pameran *blockbuster* regular (biennale) maupun non-reguler;
- Gelombang posmodernisme sebagai atmosfer teoretik baru yang memberikan "legitimasi teoretik" baru pada seni rupa kontemporer non-Barat, termasuk Indonesia;
- Meningkatnya interaksi ekonomi dan politik di negara-negara Asia Pasifik yang mendorong bermunculannya inisiatif-inisiatif pertukaran dan residensi seniman dan program magang kurator yang didanai lembaga-lembaga pemerintah asing;
- Munculnya ruang-ruang alternatif yang mengusung pameran-pameran "seni rupa kontemporer" di luar arus utama pasar lokal, terutama karya-karya instalasi, performans, video dan fotografi.

Gejala-gejala tersebut secara tidak langsung menjadikan pola kekuratoran seni rupa pada 1990an mengacu pada kegiatan pameran-pameran regional/internasional. Cukup jelas bahwa pola kuratorial "patron" atau acuan bagi para kurator independen di Indonesia adalah lembaga-lembaga kebudayaan, yayasan nirlaba dan museum-museum di luar negeri yang mendukung penyelenggaraan pameran-pameran besar yang melibatkan Indonesia.

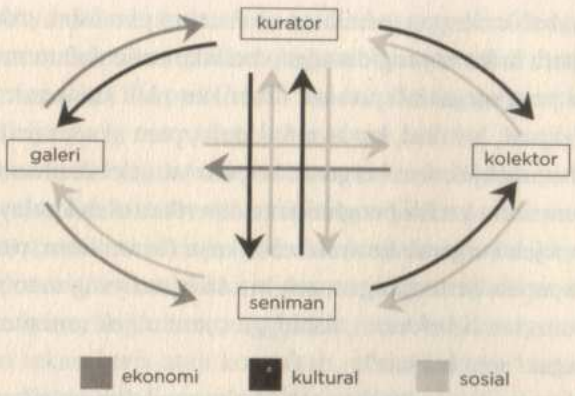
Interaksi dengan Pasar

Pada pertengahan 1990an, profesi kekuratoran mulai dikenal lebih luas di Indonesia melalui kiprah beberapa akademisi dan kritikus yang bekerjasama dengan beberapa galeri lokal. Namun hanya segelintir di antara mereka –seperti Supangkat, Zaelani, Irianto, Supriyanto, Wiyanto, Wisetrotomo, Marianto, dan Mamannoor—yang telah memulai karier dalam jalur ini. Selain bekerja untuk proyek-proyek pameran

internasional, mereka juga aktif di ruang-ruang alternatif atau non-profit seperti Bentara Budaya (Jakarta dan Yogyakarta); Galeri Lontar, (Jakarta); dan Galeri Barak (Bandung). Supangkat, Irianto, dan Zaelani juga mulai sibuk dengan program-program di GNI. Baru pada awal 2000an, berbarengan dengan pendirian sejumlah galeri partikelir seperti Nadi Gallery (2000), Gallery Canna (2001), Galeri Semarang (2001), Galeri Langgeng (2002), dan CP Art Space (2004), interaksi para kurator independen dengan para "pelaku pasar" ini mulai terjalin dengan lebih intens. Dibandingkan dengan pameran-pameran besar semacam biennale atau triennale, pameran-pameran yang dilangsungkan di galeri umumnya hanya menyasar lingkup publik yang lebih sempit, utamanya para kolektor atau "pembutuh" karya seni.

Seperti disinggung di muka, munculnya kebutuhan galeri-galeri komersial untuk bekerja sama dengan kurator boleh jadi berhubungan dengan analisa Yuliman tentang latar belakang para pemilik pemiliknya. Memang sulit untuk menyamaratakan *habitus* para pemilik galeri yang ada dan aktif di Indonesia hingga saat ini. Kesimpulan yang akurat hanya dapat dicapai melalui melalui wawancara dan survei mendalam. Akan tetapi ditinjau dari sisi medan ekonomi tempat mereka beroperasi, dapat diasumsikan bahwa galeri selalu memang membutuhkan modal kultural yang cukup untuk dapat melakukan penahbisan dan pertukaran modal simbolik dengan para kliennya. Modal kultural itu hanya dapat dicapai dengan kerjasama (Becker) atau pertukaran modal (Bourdieu) mereka dengan para kurator.

Dalam wawancara saya dengan Edwin Rahardjo, pemilik Edwin's Gallery (EG), diketahui bahwa motif utama dalam kerjasama dengan kurator atau penulis seni rupa pada awalnya adalah keinginan untuk mengedukasi kliennya (kolektor) mengenai karya-karya yang dipamerkan. Akan tetapi ia juga ragu apakah tulisan pengantar kuratorial yang umumnya teoretis itu dapat dicerna dengan mudah. Pada tataran tertentu keterlibatan kurator pada akhirnya menjadi semacam stempel –atau bukti penahbisan—terhadap status seni dan validitas atas nilai tukar (ekonomi) yang galeri tawarkan kepada para kolektor. Kolektor mencari modal kultural dan sosial dari seniman dan kurator. Sementara seniman dan kurator adalah agen yang diuntungkan dalam proses



GAMBAR 4.14 Salah satu model transformasi dan konversi modal antara galeri, seniman, kolektor, dan kurator lepas (berdasarkan kasus pameran di Edwin's Gallery)

pertukaran modal ekonomi antara kolektor dan galeri. Baik seniman dan kurator memperoleh pengakuan (sosial) dengan modal kultural yang ia transfer kepada kolektor. Dalam teori Bourdieu tentang "medan", inilah yang disebut dengan pertukaran modal simbolik yang melibatkan "perebutan posisi".

Sebelumnya saya telah menyinggung bagaimana perubahan situasi medan seni rupa Indonesia pada pertengahan 2000an telah mendorong perubahan posisi-posisi agen di dalam medan. Ketika berlangsung *boom*, praktik kekuratoran semakin terikat pada aktor-aktor dan mekanisme pasar. Dalam mekanisme semacam ini, kekuratoran menjadi semacam prasyarat untuk bertransformasinya aspek-aspek politik kultural menjadi politik ekonomi. Pasar seni rupa cenderung menuntut sistem penilaian atau valuasi yang "objektif". Sementara dalam teori medan artistik, karya seni adalah produk unik yang "canggih" atau "dipercanggih" *(sophisticated)* sedemikian rupa sehingga sangat berbeda dengan aset cair yang dapat terukur berdasarkan hukum pasokan dan permintaan yang sederhana.

Sebagaimana disimpulkan oleh Bourdieu, berdasarkan survei yang dilakukan dalam medan sastra Perancis abad ke-19 (van Maanen, 2009: 70), penilaian dalam medan artistik (kultural) dapat sangat ber-

banding terbalik dengan penilaian *(valuation)* ekonomi. Akan tetapi, ada salah satu hukum yang dianggap berlaku valid dalam medan artistik: Ketika penghargaan/apresiasi diberikan oleh kalangan *cognoscenti* (para intelektual, kritikus, kurator museum, para akademisi) maka status pertahbisan objek seni bergerak ke pilar yang lebih otonom (kharismatik). Sementara ketika penghargaan diberikan oleh khalayak dan pasar, status objek bergerak ke arah sebaliknya (heteronom, pasar). Akan tetapi, betapapun bertentangan, selalu ada irisan yang mempersatukan pilar otonom dan heteronom, sehingga suatu objek seni mendapatkan status sebagai "seni borjuis".

Sejak pertengahan 2000an, perubahan pola kerja kekuratoran didorong oleh *booming* pasar yang ditandai dengan meningkatnya aktivitas transaksi atau jual beli karya seni di pasar primer maupun sekunder. Situasi itu menjadikan posisi kurator sebagai penghubung bagi banyak pihak sekaligus (seniman, galeri, kolektor, penyalur seni, pemilik galeri, publik, dll). Interaksi antara kurator dengan agen-agen lain meningkat luar biasa, dan pola-pola baru kerjasama pun muncul. Situasi tersebut memang berpotensi menjadikan kurator seorang agen multifaset yang memerankan berbagai peran sekaligus.

Terdapat pola-pola mendasar dalam kerjasama antara kurator, seniman, pengelola galeri komersial, penyalur seni dan kolektor dalam penyelenggaraan pameran-pameran di Indonesia. Berdasarkan survei yang saya lakukan di sejumlah galeri komersial di Indonesia sampai dengan 2012, diketahui bahwa gagasan penyelenggaraan pameran muncul secara bervariasi dari pihak-pihak yang berbeda (seniman, kurator, *gallerist,* penyalur seni, dan kolektor). Dalam sejumlah kasus, otoritas kurator sebagai pengarang (inisiator dan konseptor) pameran bahkan cenderung minim. Sebuah pameran bisa saja diinisiasi oleh penyalur seni atau kolektor yang meminta seorang kurator hanya untuk menulis pengantar. Akan tetapi, betapapun minim pekerjaan yang dilakukan kurator, galeri cenderung tetap mempertahankan nama atau eksistensi mereka dalam struktur organisasi pameran.

Edwin Rahardjo dalam wawancara mengatakan bahwa kebanyakan klien kolektor atau pembeli karya-karya seni tidak membaca tulisan pengantar kuratorial dalam katalog. Namun mereka cenderung ingin

membeli karya dalam pameran yang diselenggarakan dengan keterlibatan kurator. Ini menunjukkan bahwa kurator telah bergeser dari "nilai fungsionalnya" kepada "nilai tanda". Sehingga meskipun tanpa performa kerja yang memadai, keberadaan kurator tetap diperlukan layaknya "prasyarat validasi" sebuah pameran. Ini tentunya hanya berlaku pada sejumlah kurator yang telah memiliki reputasi mapan.

Sementara dalam interaksi mereka dengan seniman, sejumlah kurator di Indonesia terikat pada kerjasama yang menjadikan mereka sebagai rekan kerja, konsultan, juru bicara, atau bahkan agen/perwakilan. Sebagai rekan kerja atau konsultan, peran kurator masuk jauh ke dalam wilayah produksi, misalnya dengan memberikan arahan bagaimana seharusnya sebuah gagasan dieksekusi, material dan idiom apa yang cocok, konsep apa yang relevan, dll. Inilah barangkali yang membuat Flores (2008) dalam tulisannya menyebut peran kurator bagaikan "oksigen" bagi sejumlah seniman yang tak punya jejaring distribusi dan validasi yang memadai. Sebagai akibatnya, kurator juga "bersaing" dengan galeri-galeri ataupun penyalur seni yang ingin menempati posisi sebagai penghubung antara seniman dengan kolektor, galeri atau penyalur seni yang lain, bahkan balai lelang. Pekerjaan kurator tak terikat lagi pada penyelenggaraan pameran, melainkan dengan aspek-aspek mediasi karya seni secara lebih luas.

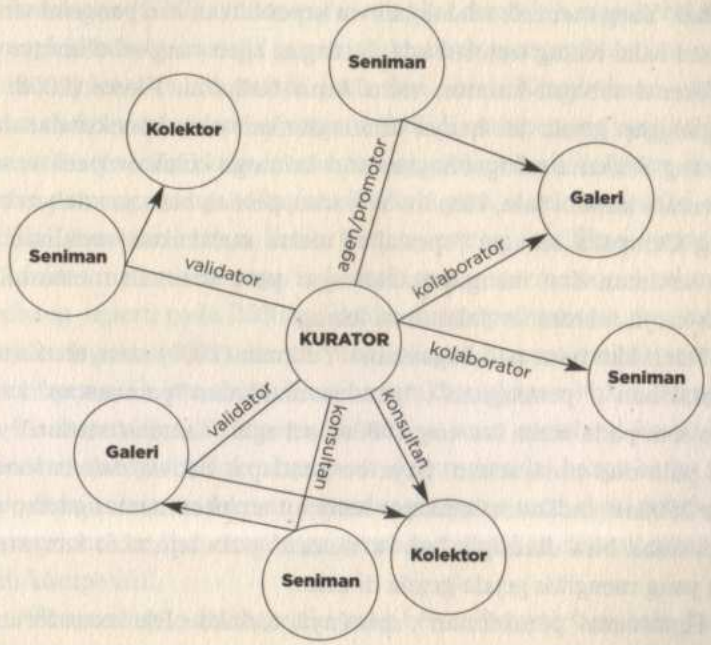
Sementara di pihak lain, perubahan pola kekuratoran tampak pada interaksi antara kurator dengan kolektor. Pada pertengahan 2000an sejumlah kurator lepas di Indonesia mendapatkan "klien-klien" atau rekanan, sekaligus bidang pekerjaan baru, yakni sebagai penasehat atau konsultan bagi para kolektor. Selain para pemilik galeri partikelir yang menginginkan jasa penulisan katalog atau pembuatan pameran, para penyalur seni dan kolektor baru juga mulai mendekati para kurator untuk mendapatkan saran tentang karya apa yang mereka harus koleksi. Tentunya ini bukan pekerjaan yang benar-benar baru untuk seorang kurator. Dalam bab lalu telah disinggung bagaimana Walter Hopps juga pernah bekerja sebagai penasihat *(adviser)* untuk Menil Collection. Akan tetapi situasi di Indonesia berbeda. Dalam sebuah medan di mana profesi kekuratoran tidak lahir dari sistem kerja kelembagaan yang mapan seperti museum, kode etik dan profesionalisme

kuratorial dapat dengan mudahnya terganggu oleh bias-bias kepentingan lain. Sebagai konsekuensinya, kurator lantas dapat berubah menjadi semacam "institusi" atau otoritas tersendiri yang penting dalam konsumsi seni.

Melalui survei diketahui sejumlah kasus di mana para pemilik galeri "bersaing" dengan para kolektor atau kliennya sendiri untuk "membeli" karya-karya yang mereka pamerkan. Sejumlah kolektor bahkan memanfaatkan kedekatan (modal sosial) para kurator dengan seniman agar mendapatkan akses untuk membeli karya. Demikian halnya, sejumlah pemilik galeri menjadikan pameran sebagai salah satu cara mudah untuk "memperoleh" karya. Sementara di lain pihak para seniman cenderung ingin karya-karya mereka dipamerkan terlebih dahulu (untuk mendapatkan stempel atau penahbisan) oleh kurator. Oleh karena itu kurator menjadi agen yang dapat "dimanfaatkan" untuk mendapatkan karya-karya melalui cara-cara yang menarik bagi seniman, yakni melalui "pameran yang dikurasi". Di sini cukup jelas transformasi modal kultural kurator menjadi modal simbolik seniman dalam medan seni rupa.

Menggunakan teori Becker dan Bourdieu sekaligus, saya beroleh kesimpulan bahwa peningkatan dan pembaharuan interaksi antara kurator dengan agen-agen yang lain semacam pemilik galeri dan kolektor di Indonesia pada 2000an menunjukkan praktik kekuratoran mengubah pola-pola yang sebelumnya berlangsung lebih stabil dalam mata rantai produksi-distribusi-konsumsi seni. Batasan-batasan fase-fase kerjasama kolektif dalam teori Becker bergeser dan mengabur karena kekuratoran tidak saja beroperasi dalam wilayah atau fase pendukung, melainkan juga distribusi. Berdasarkan Bourdieu, pergeseran tersebut menunjukkan pergeseran modal kultural menjadi modal simbolik, sekaligus menunjukkan bahwa kuasa ekonomi para pemilik modal (kolektor, penyalur seni, dan pemilik galeri) tetap bergantung pada modal kultural para kurator. Hasil analisa ini sekaligus menunjukkan bahwa prinsip dominasi kelas (dalam konvensi Marxian) harus diaplikasikan secara berbeda dalam melihat medan seni rupa kontemporer.

Dampak dari praktik multifaset para kurator adalah kekaburan atau ketidakjelasan konvensi yang membatasi pengertian praktik kekuratoran. Ketergantungan aktivitas para kurator pada modal ekonomi kolektor maupun pemilik galeri menjadikan kekuratoran kehilangan daya iluminatifnya sebagai validasi teoretik terhadap seni, sehingga persepsi tentang kekuratoran bergeser menjadi sekadar "formalitas" dalam pameran. Pada titik ini kekuratoran kehilangan otonominya, dan bergeser menuju pilar heteronom (pasar).



GAMBAR 4.15 Model interaksi antara seniman, kurator, galeri, dan kolektor di Indonesia

Sejak akhir 1990an, dalam medan seni rupa Indonesia dikenal istilah "goreng-menggoreng", yakni cara-cara untuk mendapatkan keuntungan finansial besar melalui fiksasi harga karya seni di balai lelang sehingga menciptakan permintaan *(demand)* yang semu terhadap sebuah karya atau seniman. Istilah tersebut sebenarnya dikenal pertama kali di bursa saham untuk menyebut aksi *stock cornering*, yakni aksi spekulasi guna mendapat keuntungan kilat dari pemborongan saham-

saham tertentu sehingga menimbulkan kesan semu saham tersebut sedang "diburu" sehingga harganya naik. Istilah "menggoreng saham" akhirnya diadopsi dalam medan seni rupa untuk mengilustrasikan praktik sejenis. Pada 2000an ada kecenderungan sejumlah kurator juga terlibat dalam bisnis balai lelang. Pada masa tersebut muncul dua balai lelang internasional yang membuka perwakilan baru di Indonesia, serta tujuh balai lelang baru yang dimiliki dan dikelola oleh pengusaha lokal. Yang menarik adalah bahwa kepemilikan dan pengelolaan salah satu balai lelang tersebut ada di tangan agen yang sebelumnya justru dikenal sebagai kurator, yaitu Amir Sidharta. Flores (2008: 75) menganggap gejala ini hanya dimungkinkan oleh koneksi dan latar belakang Sidharta sebagai bagian dari keluarga kolektor/pecinta seni. Sementara kurator lain, Hendro Wiyanto, pernah bertugas dalam balai lelang Cempaka sebagai "spesialis" untuk melakukan sosialisasi kepada seniman dan mengupayakan agar para seniman memasukkan karya-karya mereka ke dalam sesi lelang.

Telah kita baca tadi bagaimana Yuliman (2001) menyebut situasi "pemiskinan", "pemingitan", "pendusunan", dan "pemusatan" karya-karya seni pada masa *booming* 1980an sebagai "kemelut medan" yang tuna pola dan tuna acuan. Saya berpendapat bahwa dalam *booming* pasar 2000an, indikator-indikator kemelut tersebut memang tetap ada, tetapi tidak bisa ditampik bahwa muncul pula sejumlah kenyataaan baru yang mengikis gejala-gejala di atas.

Fenomena "pemiskinan", misalnya, terkikis oleh kecenderungan para kolektor muda Indonesia pada 2000an untuk mulai mengoleksi karya-karya non-lukisan. Ada banyak faktor eksternal yang memengaruhi gejala ini, termasuk ekspansi pasar seni rupa internasional di Asia, *boom* pasar seni rupa Tiongkok pada 2000an, dan "biennalisasi" di Asia Pasifik 1990an yang membentuk tren citarasa baru, yakni citarasa "kontemporer" yang identik dengan fotografi, video, instalasi. Perluasan corak seni rupa juga didorong oleh kerangka kuratorial yang dominan dirumuskan oleh sejumlah acara internasional sepanjang 1990an, dan kategori "kontemporer" di Indonesia memang cenderung melekat pada beberapa karya dengan muatan kritis, terutama kritik sosio-politik. Selain itu, kita juga harus mempertimbangkan bahwa

dinamika pameran di ranah lokal –misalnya *CP Biennale Urban/Culture* (Jim Supangkat dkk., 2005) atau *OK Video* (ruangrupa, sejak 2003-sekarang)—juga telah memperkaya referensi publik lokal tentang keragaman praktik seni rupa kontemporer.

Fenomena "pemingitan" memang masih cenderung terjadi dalam konteks lembaga publik/negara. Pengamatan saya pribadi mengatakan bahwa meskipun aktivitas di ruang-ruang negara seperti Galeri Nasional Indonesia (GNI) cenderung meningkat dan lebih marak, tidak bisa dipungkiri bahwa inisiatif pemerintah untuk mengembangkan pameran dan koleksi publik masih jauh dari ideal. Keterbukaan –sebagai lawan dari "pemingitan"—justru terjadi di ruang-ruang partikelir, terutama karena dibukanya museum-museum pribadi kolektor dan pameran-pameran yang "dikuratori" oleh para kolektor sendiri untuk publik. Demikian halnya, ketika Sanento mengidentifikasi "pendusunan" dalam medan seni rupa Indonesia, pasar internasional belum berkembang seperti pada 2000an, ketika kosmopolitanisme dan internasionalisme menjadi kesadaran yang inheren dengan praktik seni rupa kontemporer. Dalam sepuluh tahun terakhir, ekspansi balai lelang dan *art fair* internasional yang mulai secara rutin melelang karya-karya Indonesia menjadi tolok ukur pasar dalam menilai harga-harga karya seni. Selain itu, masuknya penyalur-penyalur seni dan galeri-galeri internasional ke Indonesia juga turut menciptakan situasi pasar yang lebih kompetitif.

"Pemusatan" adalah gejala yang belum banyak berubah. Sampai hari ini, pameran-pameran seni rupa masih terpusat di kota-kota besar di Jawa, lebih tepatnya Jakarta, Bandung, dan Yogyakarta. Saya sangat menghargai inisiatif untuk menyelenggarakan biennale di luar Jawa, seperti telah dirintis di Padang melalui "Biennale Sumatra" (sejak 2012) misalnya, meskipun keterbatasan infrastruktur masih menjadi kendala yang besar.

Saya ingin menambahkan bahwa gejala mutakhir kemelut medan yang belum teridentifikasi oleh Yuliman adalah "perumitan" *(complexing)*, yakni ketika mata rantai produksi, distribusi, dan konsumsi seni menjadi tidak linier dan mengingkari hukum-hukum ekonomi yang umumnya berlaku dalam komodifikasi objek-objek simbolik. Menga-

burnya batasan pasar primer dan sekunder dan tumpang-tindihnya peran para aktor atau agen hanyalah sebagian kecil gejala tersebut. Dalam gejala kemelut yang terakhir ini, perebutan posisi (Bourdieu) dalam medan terkait dengan kuasa-kuasa simbolik yang bersaing untuk melakukan penahbisan pada objek dan praktik seni. Saya akan mencoba menganalisa secara singkat salah satu contoh gejala perumitan tersebut melalui kasus "kolektor sebagai kurator" di bawah ini.

Kolektor sebagai Kurator di Indonesia: Tinjauan Kasus

Pada 2013 lalu pernah berlangsung sebuah perdebatan yang cukup panjang sehubungan dengan diadakannya pameran *Beyond Boundaries: When Collectors Curate a Show* yang berlangsung di Galeri Umahseni, Jakarta, 25 April–25 Mei 2013. Perdebatan itu ditampung dalam blog yang dikelola oleh *gallerist* Hendrotan (bisa dibaca di sriseutuhnya.blogspot.com, yang sepanjang 28 April–5 Juni 2013 telah dibaca oleh lebih dari 8.000 pengunjung laman). Pameran *Beyond Boundaries* menampilkan tiga orang seniman muda: Agan Harahap, Wimo Ambala Bayang, dan Davy Linggar. Pameran ini dianggap "unik" karena pilihan seniman dan karya-karya dilakukan oleh tiga orang kolektor muda, Wiyu Wahono (sebagai kurator untuk Harahap); Paula Dewayanti (kurator untuk Bayang), dan; Arif Suherman (kurator untuk Linggar).

Perdebatan dimulai melalui ketika salah seorang *gallerist* mempertanyakan motif dari pameran tersebut, lalu Wahono, sebagai salah satu kolektor/kurator yang terlibat, menjawab:

> "Bahwa seorang kolektor mengkurasi satu pameran bukanlah sesuatu hal yang baru. Salah satu contoh adalah kolektor Florida Rubell yang sejak lama melakukan hal yang sama. [...] Jika seorang gallerist juga berkoleksi dan menjadi seniman dan mengkurasi pameran apakah dia menabrak rambu? Seperti yang kita semua ketahui, 'hampir' semua kurator di Indonesia tidak mempunyai pendidikan sekolah tinggi sebagai kurator. Dengan ketekunan masing-masing mereka berhasil menjadi kurator yang baik. Beberapa masih belum baik, beberapa tidak kunjung menjadi baik. Praktek dan paradigma macam apa yang digunakan oleh para lulusan seni rupa ini saat mereka mengkurasi satu pameran seni? Apakah seniman yang menjadi kurator ini juga menabrak rambu?"

Singkat cerita, pernyataan Wahono tersebut menyulut respons pro dan kontra dari sejumlah kurator, kritikus, seniman, *gallerist,* kolektor, dan penyalur seni di Indonesia. Sebagian mencela pameran dan pernyataan tersebut karena dianggap menyimpang, menyalahi aturan main yang berlaku dalam medan seni rupa. Sebagian lainnya menganggap bahwa gejala kolektor menjadi kurator adalah wajar, dan harus dilihat secara proporsional, yakni melalui penilaian yang objektif terhadap pameran.

Di sini saya tidak akan menanggapi secara langsung atau memperpanjang perdebatan tersebut. Lebih penting untuk melihat perdebatan ini sebagai salah satu bukti adanya pertarungan dan perebutan posisi di dalam medan. Sebuah pameran yang dikuratori oleh kolektor dimungkinkan ketika kolektor dianggap sebagai agen memiliki modal kultural yang cukup untuk membuat pameran, dan para seniman pun berharap untuk mendapatkan modal ekonomi dan simbolik melalui pameran-pameran yang diselenggarakan oleh kolektor. Gejala ini tidak hanya terjadi di Indonesia, dan memang sudah terlebih dahulu hadir dalam konteks sosial yang berbeda (misalnya di Inggris dalam kasus Charles Saatchi).

Demikian halnya, gejala yang kurang lebih sama terjadi dalam dunia politik di Indonesia, ketika seorang pengusaha yang tidak memiliki "modal politik" dapat mencalonkan diri menjadi presiden melalui konversi modal ekonominya menjadi modal simbolik dan politik (misalnya melalui "sogokan" atau "serangan fajar" alias politik uang), atau ketika seorang pengusaha lainnya dapat menggalang modal simbolik dan politik melalui konversi modal kulturalnya (misalnya dalam kecerdasannya dalam membaca kode-kode budaya mayoritas pemilih dalam Pemilu), tanpa harus mengeluarkan uang yang terlalu banyak.

Dalam kasus *Beyond Boundaries,* pertanyaan tentang siapa yang paling berhak menguratori sebuah pameran pada dasarnya menyangkut ihwal "otoritas kuratorial", yakni tentang "siapakah yang menahbiskan seni?" Pertanyaan ini akan selalu muncul pada masa-masa yang berbeda justru karena setiap aktor dalam medan seni rupa diikat oleh suatu "mistifikasi" yang sama, yaitu kepercayaan pada pentingnya praktik dan wacana seni rupa. Secara alamiah maupun arbitrer ada

sikap-sikap dan kepasrahan tak sadar tentang fundamentalisme seni yang terartikulasikan melalui praktik dalam medan seni rupa, sehingga kebenaran satu-satunya yang berlaku dalam medan ini adalah "seni rupa itu penting!" (untuk satu dan berbagai alasan lain yang boleh jadi berseberangan).

Berbeda dengan penganut Marxisme klasik yang akan segera mengatakan bahwa perdebatan seputar *Beyond Boundaries* merupakan persaingan antar kelas, saya berpendapat "pertarungan" yang terjadi dalam medan seni rupa tidak sesederhana seperti dua kekuatan oposisional yang tengah berhadap-hadapan dan saling menjatuhkan secara ideologis. Di sini kita perlu menyitir kembali dua konsep yang saya kemukakan di awal tentang medan seni rupa pada dasarnya sebagai tempat di mana "kuasa" *(power)* beroperasi—Foucault menjelaskan soal "kuasa disipliner" sementara Bourdieu menyebutnya sebagai "kuasa simbolik." Pro-kontra tentang "sah atau tidaknya" kolektor menguratori sebuah pameran menunjukkan bahwa medan seni rupa selalu membutuhkan cara-cara yang memungkinkan suatu praktik dalam medan seni rupa dilimpahi semacam aura yang khusus dan berbeda dengan yang lain.

Perdebatan dalam blog Hendrotan menyiratkan bahwa "otoritas kuratorial" ada di tangan satu pihak saja, antara seniman, publik, kolektor, galeri, institusi, penyalur seni, dan kurator sendiri. Tersirat juga asumsi bahwa otoritas itu "diciptakan" oleh satu atau segelintir aktor (agen). Sementara saya cenderung berpendapat bahwa otoritas kuratorial dalam medan seni rupa tidak hanya ada di tangan seorang kurator belaka. Proses penahbisan, baik itu dari objek non-seni menjadi seni, dari "seni rendah" menjadi "seni tinggi", "artisan" menjadi "seniman", "seniman pinggiran" menjadi "seniman mapan" dst, dilakukan secara bersama-sama dalam totalitas posisi para agen/aktor dalam medan seni rupa.

Paradigma fungsionalisme struktural akan mengatakan bahwa proses penahbisan adalah hasil dari suatu kerjasama *(cooperation)* antara berbagai agen dengan peran-peran yang berbeda. Akan tetapi, sesungguhnya proses penahbisan itu dilakukan melalui berbagai perjuangan atau pertarungan yang menentukan terjadinya pertukaran dan

transformasi modal. Dalam proses pertukaran dan transformasi modal simbolik, kuasa seringkali dilihat bersumber dari modal tertentu. Akan tetapi ia dapat terakumulasi dan lenyap dalam "pertarungan" ketika bertransformasi menjadi modal yang lain. Ia hanya akan disingkap di dalam medan melalui keterlibatan modal-modal lainnya. Kuasa simbolik dalam medan seni rupa dapat berdampak pada penyeragaman maupun keterpecahan atau fragmentasi citarasa estetik, kelas, dan hierarki, dan menyebabkan munculnya perbedaan posisi sosial (contoh: seorang seniman aktivis kiri/anti-kapitalis yang radikal akan dianggap melakukan perlintasan ideologis dan menempati posisi sosial yang berbeda dalam medan seni rupa ketika berpameran di sebuah galeri komersial). Analisa tentang modal yang dimiliki oleh seorang agen dalam medan akan menunjukkan posisinya di hadapan kuasa simbolik yang secara dominan berlaku.

Siapapun yang memiliki modal kultural yang cukup untuk menguratori pameran tentu saja "boleh", "sah", atau "valid" untuk menjadi kurator. Pameran *Beyond Boundaries* menyiratkan bahwa ada pertukaran modal simbolik yang terjadi antara: 1) kolektor-quasi-kurator; 2) seniman; dan 3) galeri. Tapi apakah betul-betul terjadi transformasi/konversi modal? Dari sejumlah komentar yang termuat di dalam blog, dan terutama melalui pernyataan Wahono yang menganggap bahwa kesuksesan pameran dapat diukur dari penjualan karya-karyanya, sebetulnya sudah tersirat kuasa simbolik macam apa yang dominan dalam pameran ini. Analisa terhadap peran galeri penyelenggara pameran juga menjadi sentral untuk mengetahui transformasi modal semacam apa yang dibayang-bayangkan. Dari label pameran cukup jelas bahwa ada agen-agen yang disebut "kolektor" yang menunjukkan perlintasan *(trajectory)*, *habitus* dan modal ekonomi yang diharapkan dapat dikonversi menjadi modal kultural. Akan tetapi benarkah kuasa ekonomi saja cukup untuk bisa menahbiskan sebuah pameran menjadi "auratik", dan mentransformasikan modal "ekonomi" para kolektor menjadi "kultural", yakni sebagai kurator? Dilihat dari perdebatan yang berlangsung di blog, saya menganggap penahbisan itu gagal. Proses penahbisan seringkali melibatkan dua pilar, yaitu otonom dan heteronom sekaligus. Pilar otonom identik dengan kepercayaan terha-

dap otonomi seni itu sendiri. Prinsip seni untuk seni menunjukkan bagaimana pilar otonom beroperasi dalam medan kultural/artistik. Sementara yang heteronom berhubungan dengan ikatan-ikatan medan seni rupa dengan prinsip-prinsip dalam medan yang lain (misalnya ekonomi dan politik) dalam mengungkapkan nilai. Contoh dari keberadaan pilar heteronom adalah perubahan-perubahan yang terjadi dalam praktik seni rupa, seperti misalnya komodifikasi objek-objek "anti-seni" sebagai dampak dari nilai ekonomi dan tuntutan bisnis.

Sepanjang sejarah seni rupa, upaya-upaya untuk memisahkan sepenuhnya pilar otonom dari yang heteronom seringkali gagal (terbukti pada proses komodifikasi karya-karya *avant-garde,* misalnya). Di sisi yang lain, asumsi bahwa otonomi seni adalah mutlak juga sudah lama goyah. Mengikuti pandangan Bourdieu, medan seni rupa membuktikan keberadaan posisi dua pilar tesebut sebagai suatu kontinum (kesinambungan) yang bersifat multifaset dan ulang-alik. Dari perspektif sejarah seni rupa, proses penahbisan seni juga selalu bergerak dari satu pilar ke pilar lainnya. Ada masa-masa ketika penahbisan itu bergerak statis dalam pilar otonom, dan seringkali berbanding terbalik dengan logika ekonomi atau politik. Akan tetapi pada masa yang lain, pilar heteronom justru sangat dominan.

SENI RUPA INDONESIA DALAM MEDAN SENI RUPA GLOBAL

Bagian ini mengulas perubahan dalam pola produksi, distribusi, dan konsumsi seni rupa kontemporer Indonesia melalui perbandingan terhadap pameran-pameran regional dan internasional yang melibatkan Indonesia dalam dua dasawarsa terakhir (1990–2010). Ada dua pola dominan yang berbeda pada masing-masing dasawarsa. Perkembangan 1990an menunjukkan dominasi peran negara, terutama Jepang dan Australia, melalui pameran-pameran berskala besar yang mereka selenggarakan dengan dukungan dana dan infrastruktur pemerintah. Sementara pada dasawarsa selanjutnya, seni rupa kontemporer Indonesia lebih banyak mengemuka dalam kegiatan-kegiatan non-pemerintah, terutama melalui kegiatan jual-beli di galeri komersial, balai lelang dan *art fair* lintas negara di Asia.

Dengan memanfaatkan teori-teori budaya dan globalisasi, bagian ini hendak menunjukkan bagaimana perkembangan seni rupa kontemporer Indonesia berhubungan dengan perubahan konstelasi geopolitik dan geoekonomi di Asia Pasifik. Perubahan kebijakan politik ekonomi regional negara-negara besar di Asia turut memberikan pengaruh pada dinamika ekonomi-politik medan seni rupa di tingkat lokal, termasuk pada dominasi kepentingan pasar komersial dalam kurun lima tahun terakhir. Berbagai indikator perkembangan yang dibahas dalam tulisan ini mengarah pada kesimpulan tentang semakin dominannya prinsip ekonomi neoliberal dalam medan seni rupa Indonesia.

Pada tataran filosofis, globalisasi berhubungan dengan dinamika perubahan konsep dan kesadaran manusia tentang ruang dan waktu, yang berdampak pada akselerasi dan keterhubungan/afiliasi politik, sosial, budaya maupun ekonomi berbagai lapisan masyarakat di dunia. Pada praktiknya globalisasi tidak hanya menghasilkan homogenisasi secara ekonomi dan budaya, tapi juga penolakan, goncangan, dan keterputusan pemikiran yang pada akhirnya memberi warna baru pada translasi globalisasi pada tingkat lokal. Di Indonesia, gelombang pemikiran posmodernisme pada 1990an yang meniscayakan keruntuhan pemikiran dan sejarah seni rupa Barat turut berpengaruh pada kepopuleran "seni rupa kontemporer" sebagai istilah yang mengidentifikasi suatu corak dan praktik baru. Di sisi lain, atmosfer politik internasional pasca Perang Dingin turut berkontribusi pada terbentuknya jejaring baru antar para pelaku seni dia Asia Pasifik.

Dengan menggunakan medan seni rupa Indonesia sebagai sampel, saya melihat beberapa faktor penting yang berpengaruh dalam pembentukan kultur global di tingkat lokal, yakni: perpindahan manusia atau migrasi, posisi ekonomi, akses teknologi dan informasi, patronase institusional, *zeitgeist,* dan kebijakan pemerintah. Mengikuti Appadurai, praktik dan wacana seni rupa kontemporer Indonesia pada dekade 1990an dan 2000an pada akhirnya merupakan konsekuensi logis sekaligus "bentuk tak terbayangkan" dari globalisasi yang termanifestasikan oleh jalinan berbagai faktor di atas (Appadurai, 1996: 8).

Istilah "globalisasi" dianggap paling relevan untuk menjelaskan transformasi dan akselerasi perubahan sosial yang semakin cepat aki-

bat migrasi, perdagangan, aliran investasi luar negeri, penyebaran sistem gagasan, pengetahuan dan teknologi secara internasional. Melampaui pengertian-pengertian yang sebelumnya berkonotasi lebih politis dan negatif, seperti "imperialisasi", "kolonialisasi", and "westernisasi", globalisasi menjadi kata kunci yang populer untuk menjelaskan situasi peradaban di ujung abad ke-20, ketika semua aspek kehidupan masyarakat modern terintegrasi secara luar biasa oleh sistem bahasa, media massa dan gaya hidup urban yang sama. Dalam proses globalisasi, gagasan-gagasan tentang kebebasan, keberagaman, pluralitas, dan yang paling penting: kesetaraan, adalah harapan-harapan yang konon dapat terwujud melalui pertukaran gagasan, gaya hidup kosmopolitan, mobilitas manusia, perdagangan bebas dan akses informasi yang serba cepat dan terbuka.

Hari ini kita berdiri di satu masa ketika globalisasi bukan lagi sekadar jargon atau istilah yang hanya berdengung-dengung dalam ulasan-ulasan akademik dan jurnalistik. Empat dasawarsa yang lalu, globalisasi hanya dibicarakan sebagai sebuah gelombang yang niscaya akan menerpa sistem-sistem besar di Indonesia: ekonomi, budaya, politik, teknologi, serta berbagai kombinasi di antara keempatnya. Kini dinamika proses dan dampaknya adalah kenyataan konkret yang sehari-hari ada di depan mata: aktivitas produksi, distribusi, dan konsumsi seni rupa Indonesia telah berubah menjadi jaringan lintas negara. Oleh karena berbagai eksesnya yang tak terduga, dampak globalisasi harus selalu ditelaah dalam konteks yang spesifik, melalui pengamatan yang rinci terhadap berbagai ranah kultural, termasuk seni rupa.

Lalu lintas seni rupa kontemporer global dapat digambarkan melalui ilustrasi sebagai berikut: Seorang seniman kontemporer warga negara Indonesia bernama A, misalnya, memutuskan mengimpor material tertentu yang hanya ada di Afrika. Ia lalu meminta B, sekelompok pengrajin asal Bali untuk mengolahnya menjadi sebuah patung bergaya campuran antara tribal Indian dan Pop Art. C, perantara atau agen A, mengirim karya tersebut ke London untuk sebuah pameran di galeri D, milik E, sekelompok pengusaha Abu Dhabi, yang dikelola oleh F, seorang kurator kelahiran India. Setelah sukses di pasar primer, dalam dua tahun karya itu masuk ke dalam daftar undian *(lot)* di G,

sebuah balai lelang Perancis yang membuka cabang di Hong Kong. Dalam sesi lelang, karya itu akhirnya jatuh ke tangan H, seorang kolektor asal Indonesia yang memiliki bisnis di Amerika Serikat.

Teori-teori dalam sosiologi membahas globalisasi sebagai intensifikasi and ekstensifikasi hubungan-hubungan geopolitik dan geoekonomi. Geopolitik adalah teori yang menganalisa hubungan antar-bangsa dan antar-negara dalam kaitan kekuatan politik dan wilayah geografis. Teori geopolitik dapat digunakan untuk menganalisis dan meramal peta kekuatan politik atas suatu wilayah tertentu. Secara khusus, teori ini mencakup analisis kebijakan luar negeri untuk memahami, menjelaskan dan memprediksi perilaku politik internasional secara geografis. Terkait dengan praktik seni rupa, analisa geopolitik dapat dimanfaatkan untuk menginvestigasi, misalnya, terminologi dan praktik seni rupa kontemporer yang diimbuhi label geografis, seperti Asia atau Asia Pasifik, dan mengapa kategori itu muncul.

Sementara geoekonomi secara luas adalah studi kekuatan ekonomi dalam konteks ruang spasial (geografis) tertentu. Studi ini dapat mencakup aspek politik ekonomi dan sumber daya, dan bagaimana suatu wilayah geografis ditempatkan dalam peta kekuatan ekonomi pasar. Secara ekonomi, globalisasi telah membawa banyak perubahan pada ranah seni rupa. Perubahan itu nyata ketika kita lihat, misalnya, bagaimana medan seni rupa terbentuk oleh intensifikasi dari hubungan-hubungan ekonomi lintas negara. Dalam medan seni rupa Indonesia, studi geoekonomi menjadi penting ketika hubungan lintas negara semakin didominasi oleh kepentingan pasar. Intensifikasi hubungan ekonomi dalam medan seni rupa kini tengah memperkuat diri menjadi sebuah sistem dengan sokongan basis dan paham perdagangan bebas yang dianut oleh mayoritas negara-negara di dunia.

Orang boleh berdalih bahwa terbentuknya jaringan global yang melibatkan seni rupa Indonesia sudah terjadi sejak lama, bahkan setua sejarah seni rupa modern Indonesia sendiri. Kita bisa menandainya sejak Raden Saleh berkelana ke Eropa (1829–1851) –jika kita mengartikan migrasi sebagai faktor penting dari globalisasi—atau ketika Affandi menjadi seniman Indonesia pertama yang berpameran di Venice Biennale (1964). Dari masa ke masa, globalisasi mewujud

dalam berbagai proses dan bentuk.

Pada era 1990an, gejala konkret globalisasi seni rupa mulai populer di Indonesia melalui istilah "internasionalisasi" dan/atau "regionalisasi". Jika dalam beberapa wacana politik internasional regionalisme dibedakan dengan globalisme, tulisan ini justru memandang regionalisasi sebagai sub-sistem penting yang beroperasi dalam proses globalisasi. Asumsi ini didasarkan pada pengamatan bahwa pada praktiknya, kendati regionalisme bisa dilihat sebagai reaksi terhadap globalisasi, proses inklusi/eksklusi dan interdependensi antar negara dalam kedua fenomena tersebut sama-sama bersifat arbitrer.

Tanpa mengecilkan perkembangan era-era sebelumnya, dasawarsa 1990an harus ditandai sebagai era yang sangat penting terutama jika kita ingat betapa gelombang perubahan pada masa itu tercermin langsung melalui meningkatnya frekuensi berbagai kegiatan lintas negara yang melibatkan Indonesia dan negara-negara lain di Asia dan Pasifik. Pada masa itu, kartografi baru medan seni rupa secara praktis terbentuk oleh adanya dua kekuatan baru: Australia dan Jepang. Terselenggaranya pameran besar periodik beskala museum semacam The Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art (APT, di Queensland Art Gallery, Brisbane, tiga tahunan, sejak 1993 sampai sekarang); serta rangkaian pameran, simposium dan lokakarya yang mengusung tajuk "Asia" –*New Art from Southeast Asia* (1992), *Asian Modernism* (1995), *Asian Contemporary Art Reconsidered* (1999)—oleh The Japan Foundation, dan Asian Art Triennial yang diselenggarakan oleh Fukuoka Art Museum, Jepang, membuktikan dominasi kekuatan itu.

Pada awalnya banyak pihak menyangka bahwa berbagai kegiatan tersebut bisa menjadi alternatif dari kegiatan-kegiatan multilateral pemerintah (*government to government* atau *G to G*) yang digagas oleh organisasi semacam ASEAN (dalam berbagai bentuknya: ASEAN-Japan, ASEAN-China, atau ASEAN+3 yang meliputi kerjasama negara-negara ASEAN dengan Cina, Korea Selatan, dan Jepang), misalnya. Sebagai catatan: meskipun tidak sepenuhnya dipandang negatif, kegiatan-kegiatan budaya ASEAN seringkali dianggap kurang menarik karena merepresentasikan agenda yang terlalu "resmi" ala pemerintah. Pada praktiknya, kegiatan-kegiatan ASEAN juga seringkali melibat-

kan *self-censorship* karena selalu harus menggambarkan sisi-sisi "baik" atau "indah" dari solidaritas kawasan Asia Tenggara dan sekitarnya, sebagaimana tercermin dalam semboyannya *"One Vision, One Identity, One Community"*.

Dalam kasus Indonesia, dan juga sebagian besar negara-negara di Asia, globalisasi seni rupa kontemporer berutang pada posmodernisme. Pada awal 1990an, gelombang posmodernisme pernah melanda dunia pemikiran dan kesenian di Indonesia melalui sejumlah penerbitan dan pameran berpengaruh, sekurang-kurangnya sejak Biennale Seni Rupa Jakarta IX tahun 1993 yang dikuratori oleh Jim Supangkat.

Dalam BSRJ IX, seni rupa kontemporer diajukan sebagai istilah untuk memayungi gejala artistik yang "baru", alternatif, dan revolusioner di Indonesia. Supangkat menandai GSRBI sebagai "seni rupa pemberontakan" yang memutuskan diri dengan tradisi seni rupa modern di Indonesia. Karya-karya dalam BSRJ IX adalah seni rupa pasca pemberontakan, yang menolak dominasi sekaligus memutuskan hubungan dengan modernisme yang hegemonik. Ia menjadi manifestasi dari pencarian identitas baru: Suatu eksplorasi artistik baru dengan perangkat teoretik untuk memahami seni rupa melalui konsep-konsep seperti "dekonstruksi", *"double-coding"*, "pos-strukturalisme", dsb.

Sepanjang 1993–1994, para kritikus, sejarawan, dan seniman yang terlibat dalam perdebatan BSRJ IX mempersoalkan kegagapan kurator dalam mengadopsi konsep-konsep posmodernisme. Para penyerang Supangkat umumnya menganggap BSRJ IX adalah adopsi yang mentah. Sementara Jim Supangkat mengelak dari para penyerangnya dengan dalih bahwa pameran tersebut tidak mempersoalkan posmodernisme, melainkan seni rupa kontemporer. Terlepas dari validitas berbagai klaimnya, perdebatan BSRJ IX memberikan pelajaran penting. Sejumlah pengamat setuju bahwa wacana seni rupa kontemporer dan posmodernisme menyadarkan banyak pihak tentang urgensi memahami modernitas dan sejarah seni rupa modern di negara non-Barat seperti Indonesia.

Teori-teori dalam posmodernisme memang menjauhi model pemahaman sejarah yang rigid dan mono-linier. Praktik seni rupa kontemporer yang dianggap manifestasi dari semangat posmodern lantas

membuka seluas-luasnya pada keragaman perspektif historis. Situasi itu, pada momen tertentu, memang bisa mencerahkan dan membebaskan. Akan tetapi perlu dipahami pula bahwa wacana posmodernisme dan seni rupa kontemporer yang berlangsung di Indonesia bukanlah suatu fenomena yang terpisah dengan gejala kultural global.

Sepanjang 1990an, regionalisasi seni rupa Asia-Pasifik banyak mempersoalkan perumusan identitas baru seni rupa sebagai salah satu corak perkembangan seni rupa "non-Barat", menyusul serangan para posmodernis terhadap Modernisme sebagai hegemoni pemikiran Euro-Amerikasentris (Turner: 1993). Pada masa itu, istilah posmodernisme dan seni rupa "kontemporer" menjadi semacam "legitimasi teoretik" yang menjanjikan "kesetaraan" di antara ekspresi seni rupa berbagai bangsa di dunia. Keterlibatan beberapa seniman Indonesia dalam forum regional itu menjadi bahkan menjadi acuan bagi perkembangan praktik seni rupa lokal—termasuk pada kasus dominannya seni rupa dengan muatan kritik sosial dan politik di Indonesia sepanjang 1990an.

Gejala regionalisasi seni rupa pada 1990an sesungguhnya tidak bisa dipisahkan dengan dinamika ekonomi-politik regional negara-negara besar di Asia Pasifik pada saat itu. Surutnya Perang Dingin, melemahnya pertentangan ideologi antara blok Barat dan Timur menyusul runtuhnya tembok Berlin dan pecahnya Uni Soviet, melatari perubahan orientasi (politik, ekonomi, budaya) negara-negara maju. Pada awal 1990an, dunia internasional serentak menengok ke Asia, terutama dengan munculnya Macan Asia (Hong Kong, Singapura, Taiwan, dan Korea Selatan) sebagai kekuatan ekonomi baru yang dominan. Gejala ini muncul sebelum pertumbuhan ekonomi Cina maju pesat seperti sepuluh tahun terakhir.

Salah satu ciri regionalisasi 1990an adalah bahwa berbagai kegiatan mediasi praktik seni rupa Indonesia (pameran, simposium, lokakarya, residensi dll) didominasi oleh –atau paling tidak terkait dengan—agenda pemerintah. Motif ini cukup jelas jika kita melihat institusi seni rupa semacam Queensland Art Gallery (QAG) dan The Japan Foundation yang menjadi penyelenggara berbagai kegiatan itu. Bukan kebetulan, penyelenggaraan APT digagas tak jauh berselang setelah

terbentuknya APEC (Asia-Pacific Economic Cooperation) pada 1989 dan kampanye politik ekonomi "Australia in Asia" (1991) yang dilancarkan pemerintah Australia pada masa pemerintahan Perdana Menteri Paul Keating. Penyelengaraan APT adalah upaya untuk mengampanyekan citra baru Australia yang sepanjang abad 19 sampai akhir Perang Dunia II selalu dilihat sebagai representasi dunia Anglo-Saxon oleh karena riwayatnya sebagai koloni Inggris (Poshyananda, 1993).

Meskipun kita bisa berspekulasi bahwa inisiatif APT selalu terkait dengan agenda pemerintah Australia, kehadiran karya-karya seni rupa Indonesia dalam forum itu justru memperlihatkan "pembalikan" atau pengkhianatan terhadap hubungan antara kedua negara. PM Keating pernah mengatakan bahwa bagi Australia, tidak ada negara di dunia yang lebih penting dari Indonesia. Ia juga secara terbuka menyatakan bahwa berkuasanya Soeharto di Indonesia sejak pertengahan 1960an secara politik dan ekonomi berdampak positif dan strategis bagi Australia. Dapat diduga pernyataan itu merujuk pada sistem ekonomi dan politik yang dijalankan Soeharto, yang berbeda dengan kecenderungan di era Soekarno.

Berkenaan dengan wacana tersebut, ada aspek yang menarik dikaji berkenaan dengan keterlibatan seniman-seniman Indonesia. Berdasarkan proses seleksi yang melibatkan kurator-kurator Indonesia, pameran-pameran regional pada masa itu berhasil memunculkan beberapa nama seperti, antara lain: Heri Dono, Dadang Christanto, FX Harsono, Arahmaiani, Tisna Sanjaya. Kebanyakan karya mereka pada masa itu merupakan respons terhadap situasi sosial-politik di Indonesia. Secara lebih spesifik, beberapa karya yang pernah tampil pada APT 1993–1999 banyak memuat kritik tajam terhadap situasi represif di era Soeharto/Orde Baru. Kemunculan "seni rupa sosial politik" Indonesia di kancah internasional pada 1990an tidak dimungkinkan jika institusi pemerintah Indonesia terlibat di dalamnya. Keterlibatan kurator-kurator Indonesia, yang notabene tidak mewakili pemerintah negara, berperan besar dalam pembentukan citra atau representasi Indonesia di dalam medan seni rupa internasional.

Sementara itu, kegiatan-kegiatan seni rupa regional yang diselenggarakan oleh Jepang (melalui The Japan Foundation) bisa dilihat seba-

gai realisasi dari agenda Pan-Asianisme yang diusung sebagai upaya untuk melepaskan citra mereka yang sebelumnya sangat lekat dengan blok militer dan ekonomi liberal Amerika Serikat. Sejak pertengahan 1990an, kegiatan-kegiatan seni rupa dengan fokus pada "Asia" yang diselenggarakan di Jepang seperti menegaskan suatu kampanye tentang "kembalinya mereka ke Asia" seusai proses Westernisasi besar-besaran yang secara sadar mereka lakukan sejak akhir abad ke-19. Meskipun secara geografis terletak di benua Asia, kesadaran Jepang untuk secara historis melibatkan diri dengan perkembangan seni rupa di negara-negara lain di Asia sesungguhnya bisa dibilang baru muncul sejak 1990an.

Sampai pada penjelasan ini kita memahami bahwa konstelasi dan perkembangan seni rupa kontemporer regional Asia Pasifik terbentuk oleh mapannya teori-teori posmodernisme di satu sisi, dan peran insitusi negara (bersama agenda politik regional yang ada di dalamnya) di sisi yang lain. Penelitian ini tidak hendak membahas lebih lanjut bagaimana ranah teoretik posmodernisme/multikulturalisme/poskolonialisme/feminisme berpengaruh pada regionalisasi seni rupa kontemporer Indonesia. Selain dua faktor eksternal tersebut, sebetulnya ada situasi dan kondisi medan seni rupa lokal yang memungkinkan terjadinya hubungan-hubungan yang baru dengan kancah internasional.

Menarik mengamati bagaimana agenda politik regional yang diusung oleh pusat-pusat baru di Asia Pasifik pada 1990an tidak diwujudkan melalui pola *G to G* seperti dalam kegiatan-kegiatan ASEAN. Dalam penyelenggaraan APT sepanjang 1993–1999, misalnya, berbagai kebijakan kuratorial menyangkut pemilihan seniman dan karya justru ditentukan oleh pihak QAG bersama dengan individu-individu seperti seniman, kurator independen, ataupun akademisi Indonesia yang tidak berkecimpung dalam pemerintahan. Pada praktiknya, hal ini berdampak pada absennya representasi pemerintah (negara) Indonesia, maupun agenda "kebudayaan nasional" yang seringkali justru menonjol dalam penyelenggaraan kegiatan-kegiatan ASEAN.

Demikian halnya, dalam kegiatan-kegiatan yang didanai oleh pemerintah Jepang melalui The Japan Foundation, seniman maupun kurator Indonesia yang terlibat juga seringkali tidak mewakili golong-

an pemerintah. Kita malah bisa menemukan segelintir nama dan sosok kurator yang "itu-itu juga" dalam berbagai kegiatan sepanjang 1990an. Namun kenyataan bahwa praktik kekuratoran pada masa itu tidak muncul dari institusi seni pemerintah seperti museum adalah fakta lain yang menunjukkan kondisi medan seni rupa di Indonesia yang spesifik. Nyaris selama satu dasawarsa, peran pemerintah Indonesia dalam mengangkat kemunculan seni rupa kontemporer di berbagai kancah internasional pada era 1990an cenderung minimal, kalau bukan sama sekali absen. Situasi ini justru agak bertolak belakang dengan salah satu ciri regionalisme yang kebanyakan agendanya mengarah pada skema kerjasama dan integrasi kebijakan ekonomi antara negara, atau stabilisasi politik suatu kawasan.

Proses regionalisasi seni rupa kontemporer Indonesia dengan demikian sudah menunjukkan tanda-tanda yang "menyimpang" jika kita mematok pengertian regionalisme sebagai upaya realisasi agenda politik kawasan. *Pertama,* karena mekanisme penyelenggaraannya tidak melibatkan institusi pemerintah/ negara lokal. *Kedua,* karena tema-tema karya yang tampil sama sekali tidak merepresentasikan agenda politik kawasan. Gejala yang arbitrer pada regionalisasi 1990an ini justru memperlihatkan kemiripan dengan pola sosial dalam globalisasi di mana aktivitas individu cenderung "bebas", tidak serta-merta terikat oleh kebangsaan atau "ideologi" pemerintah negaranya.

Sementara sebagai agenda ekonomi, beredarnya karya-karya seni rupa kontemporer Indonesia di kancah internasional pada masa itu secara praktis tidak menghasilkan perubahan besar pada konstelasi pasar komersial secara luas. Beberapa museum dan kolektor luar negeri memang mengoleksi karya-karya segelintir seniman Indonesia, namun dalam jumlah yang sangat terbatas. Forum regional 1990an pada akhirnya menjadi medan tersendiri bagi seniman-seniman yang berorientasi pada karier internasional. Pengalaman untuk tampil dalam pameran berskala besar di luar negeri menjadi iming-iming yang memikat, terlebih lagi jika mengingat bahwa legitimasi institusional semacam itu malah mustahil mereka dapatkan di negeri sendiri.

Globalisasi/regionalisasi 1990an membuktikan bahwa praktik dan sistem nilai seni rupa kontemporer Indonesia pada masa itu mulai

"melepaskan diri" dari paradigma, konvensi, dan infrastruktur lokal. Harus diakui bahwa sebagian besar seniman Indonesia yang banyak tampil ketika itu adalah mereka yang justru tenggelam di bawah gelombang *booming* pasar seni rupa lokal yang berlangsung sejak 1980an. Dampak perkembangan seni rupa regional pada kancah seni rupa lokal baru terlihat sejak pertengahan 2000an ketika figur-figur seniman yang selama 1990an banyak malang melintang di luar itu kemudian mulai mendapatkan lebih banyak kesempatan berpameran di Indonesia melalui kerjasama dengan kurator-kurator yang aktif dalam internasionalisasi 1990an.

Sejak 2000an, frekuensi kegiatan seni rupa berbasis regional cenderung surut. Jika pun masih berlangsung, perayaannya tidak lagi semeriah pada masa sebelumnya. Pada 1990an arahan praktik seni rupa kontemporer banyak dipengaruhi oleh agenda dan mekanisme pemerintah negara-negara kawasan yang cenderung bersifat *top-down*. Ketika terjadi kegoncangan hubungan politik di tingkat negara, dampak langsungnya pada praktik seni rupa Indonesia pun tak terhindarkan. Tragedi 11 September yang menyebabkan timbulnya sentimen negatif pada Islam menjadi antitesis dari wacana multikulturalisme yang digembar-gemborkan sepanjang 1990an. Kepanikan sosial yang disebabkan terorisme dan perang global terhadap terorisme yang diuar-uarkan negara adidaya menjadikan kegiatan seni budaya lintas negara tidak lagi berlaku sebagai "pelumas" agenda politik. Kecurigaan negara-negara Barat pada negara-negara Islam, termasuk Indonesia, membuat komunikasi budaya macet.

Tragedi bom Bali pada 2002 dan 2005, ditambah lagi dengan pemboman kedutaan Australia di Jakarta pada September 2004, berujung pada diberlakukannya *travel warning* dan *travel ban* pada Indonesia oleh beberapa negara, termasuk Australia. Para kurator museum pemerintah di Australia jadi sulit melakukan riset lapangan di Indonesia. Proses pertukaran informasi dan kerjasama yang telah terjalin sebelumnya terhambat oleh memburuknya hubungan diplomatik antar negara.

Perubahan geopolitik pada tataran regional ini berbarengan dengan perubahan pada pola penyelenggaraan pameran regional dan internasional yang semula melibatkan peran besar kurator Indonesia.

GAMBAR 4.16 Asia Pacific Triennial. Pola kuartorial berubah seiring konstelasi politik internasional

Ini misalnya tercermin pada APT yang pada 1990an menjalankan sistem kerjasama dengan ko-kurator dari negara-negara regional (termasuk Indonesia). Setelah penyelenggaraan pameran APT 3 pada 1999, Queensland Art Gallery mengubah pola kuratorial pamerannya dengan lebih berfokus pada seniman-seniman Asia Pasifik yang memiliki reputasi internasional. Sistem kerjasama kuratorial dengan kurator-kurator regional dihentikan. Pameran-pameran APT Selanjutnya lebih memanfaatkan sumberdaya kurator museum sendiri *(in-house)*. Dalam kaitan dengan tataran politik internasional, gejala ini mengemuka berbarengan dengan dukungan Australia terhadap agresi militer Amerika Serikat ke Timur Tengah.

Sementara itu, sejak awal 2000an, pola distribusi dan konsumsi medan seni rupa regional di Asia bertransformasi dengan mekanisme baru yang didorong oleh pesatnya perkembangan seni rupa kontemporer Cina dan tren baru pengoleksian karya seni rupa kontemporer oleh para kolektor partikelir. Dominasi pemerintah negara sebagai pusat mengendur seiring dengan perluasan jaringan seni rupa yang melibatkan agen-agen non-pemerintah. Para penyalur seni dan galeri komersial menjadi pemain yang semakin penting dalam konstelasi ini. Sekurang-kurangnya sejak 2005, frekuensi pameran seni rupa Indo-

nesia meningkat di galeri-galeri partikelir di kota-kota besar di Asia seperti Hong Kong, Kuala Lumpur, Singapura, dan Beijing. Karya-karya yang muncul saat itu mewakili fenomena munculnya generasi seniman baru pasca 1990an, sekaligus "cita-rasa baru pasar" yang semakin beragam sekaligus idiosinkratik.

Balai lelang juga memainkan peran tak kalah pentingnya dalam perubahan konstelasi seni rupa 2000an. Beberapa balai lelang besar yang membuka cabang di Asia berhasil memunculkan klien-klien baru multinasional yang mendorong penjualan secara signifikan—termasuk dengan pecahnya rekor harga penjualan karya-karya seni rupa Indonesia. Mekanisme lelang yang sebelumnya dilihat sebagai "pasar sekunder" malah memberi banyak perubahan pada semakin lancarnya perputaran uang lintas negara dan interaksi para aktor di medan seni rupa. Kolektor-kolektor seni rupa Indonesia pun semakin aktif di lelang-lelang regional. Menarik untuk mengamati bagaimana fenomena ini bukanlah gejala yang terpisah dari perkembangan di luar Asia Pasifik. Pada masa yang kurang lebih sama, balai lelang juga mampu melahirkan kolektor-kolektor baru dari negara-negara di mana pengoleksian seni rupa modern/kontemporer adalah tradisi yang sama sekali baru, seperti Uni Emirat Arab dan Turki.

Pada perkembangan 1990an poros kekuatan dominan yang paling berperan dalam ekspose seni rupa kontemporer Indonesia di Asia Pasifik adalah para kurator independen (Jim Supangkat dkk) dan galeri "alternatif" Indonesia (terutama Cemeti Art House). Bekerja sama dengan institusi luar negeri yang berperan sebagai tuan rumah kegiatan-kegiatan regional, poros tersebut menjadi faktor yang sangat menentukan pada corak dan eksistensi seni rupa Indonesia di kancah internasional pada 1990an.

Sementara dalam perkembangan dewasa ini, peta poros kekuatan dalam medan seni rupa regional menjadi lebih kompleks. Satu hal yang pasti, dalam kurun lima tahun terakhir, para kolektor juga mengambil peran yang lebih signifikan dibandingkan masa-masa sebelumnya. Kolektor menjadi aktor yang turut berperan dalam "mekanisme kuratorial" pameran-pameran seni rupa Indonesia di luar negeri. Pameran *Collectors Stage* di Singapore Art Museum pada Januari 2011 hanyalah

salah satu bukti bagaimana sebuah institusi seni pemerintah dewasa ini dapat secara secara terang-terangan berkompromi dengan kepentingan-kepentingan partikelir. Pameran tersebut menampilkan sejumlah karya koleksi beberapa kolektor Indonesia, bersanding dengan kolektor-kolektor dari negara lain seperti Cina, Singapura, dan India.

Semakin populernya *international art fair* yang melibatkan putaran komoditas dan modal ekonomi lintas negara dalam jumlah yang sangat besar harus dilihat sebagai bukti bagaimana medan seni rupa saat ini semakin mengikuti pola perdagangan dan pasar bebas. Semenjak 2000an, beberapa *art fair* internasional melakukan "perombakan" dengan mekanisme seleksi lebih ketat. Citra mereka pun terangkat oleh kegiatan-kegiatan pendamping yang "serius" semacam seminar dan pemberian penghargaan yang melibatkan nama-nama besar kurator internasional sebagai juri. Dalam *art fair* internasional, agenda politik negara cenderung absen karena sebagian besar *art fair* internasional yang populer saat ini diselenggarakan dan diikuti oleh korporasi partikelir dan lebih dilandasi oleh kepentingan dagang.

Keikutsertaan beberapa galeri Indonesia dalam beberapa *art fair* di Cina, Singapura, dan Amerika secara reguler membuktikan hal ini. Semenjak pertengahan 2000an, frekuensi penyelenggaraan *art fair* di Asia semakin meningkat dan hal itu diikuti juga oleh meningkatnya jumlah galeri komersial Indonesia yang mengikuti kegiatan tersebut. Menarik untuk mengamati bagaimana galeri-galeri tersebut membawa serta "seniman-seniman 1990an", dan juga mempekerjakan kurator-kurator independen lokal yang sebelumnya aktif terlibat dalam kegiatan-kegiatan seni rupa regional pada 1990an. Pada titik itu pergeseran patronase yang dominan dalam eksposisi seni rupa Indonesia di kancah internasional menjadi terlihat jelas.

Biennale/triennale dan proyek-proyek seni rupa yang diinisiasi institusi seni publik/pemerintah negara-negara regional pada 1990an memang bukan format kegiatan yang bisa diperbandingkan secara langsung dengan *art fair* dan balai lelang partikelir yang dominan pada 2000an. Kedua pola perkembangan dominan tersebut juga bukanlah model yang bisa dipertentangkan secara biner, antara lain karena adanya perbedaan motif penyelenggaraan dan indikator keberhasilan.

Akan tetapi, kita masih bisa membedakan pola patronase yang berlangsung dalam institusi publik/pemerintah dengan korporasi partikelir. Yang pertama bisa diandaikan sebagai representasi negara; sedangkan yang kedua, pasar. Akan tetapi menarik untuk melihat bagaimana hari-hari ini kedua pola tersebut sama-sama tunduk pada pola ekonomi pasar bebas, di mana institusi seni negara seperti museum publik pada akhirnya juga mengalami "privatisasi" dengan keterlibatan individu ataupun korporasi non-pemerintah. Di Indonesia, hal ini cukup jelas tergambar dalam program-program Galeri Nasional Indonesia di mana sebagain besar pameran diselenggarakan atas kerjasama dengan galeri-galeri komersial yang memberlakukan transaksi jual beli.

Dalam lima sampai sepuluh tahun terakhir, beberapa institusi publik di negara-negara maju dihadapkan pada masalah pelik akibat krisis ekonomi global yang berdampak pada pemotongan subsidi pemerintah untuk kegiatan seni. Museum publik/pemerintah berkompromi dengan perubahan besar itu melakukan kerjasama dengan kolektor atau korporasi swasta demi kelangsungan institusi mereka di masa depan. Sebagai institusi yang sebelumnya melakukan validasi nilai kultural, museum publik sebagai representasi negara kini "bersaing" dengan fundamentalisme pasar bebas yang sarat dengan kepentingan-kepentingan segelintir elite.

Pada level yang akut, independensi institusi dan infrastruktur negara seperti museum menjadi tergerogoti oleh pasar. Ini juga adalah cerminan krisis negara yang diramalkan masih akan berlangsung sampai satu hingga dua dasawarsa ke depan. Ketegangan antara negara dan pasar global ini merepresentasikan konflik yang lebih besar antara ekonomi neoliberal –sebagai denyut nadi kapitalisme mutakhir—versus nasionalisme baru yang menggerakan kontra-globalisme.

Fenomena anomali sebetulnya terjadi dalam medan seni rupa Indonesia, di mana institusi publiknya tak pernah benar-benar hadir sebagai representasi negara. Jauh sebelum krisis global berlangsung, mekanisme penyelenggaraan kegiatan seni rupa sudah selalu bergantung pada dukungan korporasi partikelir. Representasi negara memang hadir dalam bentuk label institusi dan fasilitas fisik. Tapi sampai hari ini, dalam keadaan krisis maupun sejahtera, negara tak pernah benar-

benar bisa hadir sebagai kuasa yang punya otoritas dan wibawa untuk menetapkan suatu agenda besar. Mekanisme yang selama ini berlangsung menunjukkan bagaimana fungsi validasi dan legitimasi yang seharusnya diemban oleh institusi publik sebagai representasi negara justru tak pernah steril dari kepentingan-kepentingan ekonomi pasar.

Fenomena anomali yang lain adalah ketika pasar seni rupa regional/internasional dilanda kelesuan, frekuensi pameran seni rupa di Indonesia malah tak kunjung surut. Rekor harga jual karya dari Indonesia juga terpecahkan di balai lelang Sotheby's, Hong Kong, pada 2008. Lukisan karya I Nyoman Masriadi, *The Man from Bantul (The Final Round)*, terjual dengan harga HK$7,8 juta atau sekitar Rp10 miliar, justru ketika kondisi ekonomi global menunjukkan tanda-tanda memburuk. Semua gejala itu menunjukkan bagaimana dalam sistem pasar neoliberal yang rizomatik, kendali terhadap pasar berlangsung seolah-olah tanpa pusat, atau jikapun ada, "sang pusat" kini bisa dengan mudahnya berkelindan di pinggiran dengan kepentingan-kepentingan tersembunyi.

BAB 5

Pameran sebagai Objek Kajian

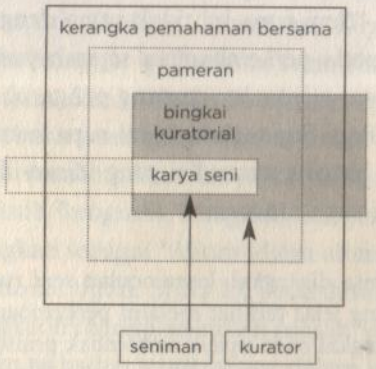
SEBAGAIMANA DIJELASKAN OLEH DANTO DAN DICKIE, SUATU KARYA seni pada dasarnya "hanyalah" objek atau artefak yang diberi status sebagai kandidat untuk diapresiasi sebagai "seni" oleh para pelaku dalam medan seni. Danto menengarai bahwa status tersebut tidak mungkin didapat hanya melalui keberadaan atau penempatan objek atau artefak tersebut di sebuah ruang, misalnya galeri atau museum. Baik Danto maupun Dickie mensyaratkan adanya atmosfer teoretik yang menjadi kerangka pemahaman bersama para agen di dalam medan. Seniman umumnya menjadi pihak yang mengawali proses pemberian status, dengan menyatakan artefak ciptaannya sebagai seni. Akan tetapi status yang diberikan oleh seniman saja belumlah cukup, karena seperti ditegaskan oleh Dickie, ia membutuhkan pengakuan dari publik. Kurator dalam hal ini memainkan "peran ketiga", melalui posisi di antara seniman/karya seni dan publik. Fungsi "peran ketiga" dalam hal ini sangat vital, karena memungkinkan publik mendukung penyematan status seni yang dilakukan melalui cara-cara yang spesifik, yaitu pameran dan penulisan.

Pada bab sebelumnya telah dipaparkan kekuratoran dalam relasinya dengan medan kuasa, khususnya melalui ruang seni dan pola-pola yang terjadi di dalamnya. Jika dalam bab selanjutnya telaah diterapkan secara makro dalam kaitan dengan kekuatan-kekuatan historis, politis, dan ideologis, maka bab ini mencoba secara lebih spesifik melihat

relasi-relasi kuasa antara kurator dengan aktor-aktor lain, melalui skala yang lebih kecil yakni pameran. Seperti dijelaskan oleh Bourdieu, medan seni rupa selalu merupakan medan pertarungan modal simbolik antara para aktor yang menempati posisi-posisi tertentu. Relasi kuasa antara kurator dengan seniman akan menjadi fokus dalam bab ini, karena penelitian ini perlu memetakan secara lebih konkret sejauh mana kemunculan kurator berdampak pada wacana tetang posisi seniman yang selama ini banyak ditempatkan sebagai aktor utama dalam sejarah seni rupa.

KURATOR, SENIMAN, DAN ATMOSFER TEORETIK

Mekanisme pameran yang dikuratori *(curated exhibition)* memang bukan satu-satunya cara untuk menyematkan status seni pada sebuah artefak atau objek, namun memungkinkan penyematan itu dilakukan dengan elaborasi kuratorial, yang umumnya didasarkan pada teori-teori dan sejarah seni rupa. Di bawah ini adalah bagan yang menunjukkan posisi pameran, bingkai kuratorial maupun teoretik, dan karya seni:



GAMBAR 5.1 Posisi pameran, bingkai kuratorial, dan karya seni

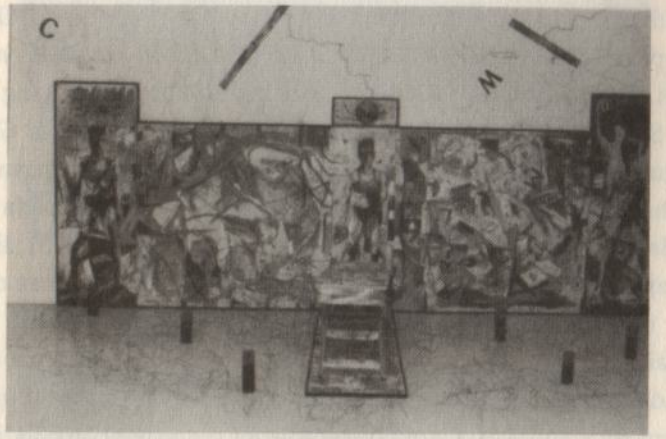
Dekade 1990an adalah suatu masa ketika atmosfer teoretik yang berkembang di Indonesia sampai tahapan perkembangan baru, dengan munculnya istilah-istilah dan kerangka teoretik yang belum pernah dibicarakan sebelumnya. Contohnya istilah "seni rupa kontemporer"

sendiri –yang di masa ini seperti disepakati secara "cair"—memunculkan perdebatan riuh rendah mengenai makna dan batasan praktiknya ketika mulai muncul dan dipergunakan secara populer di Indonesia pada 1990an. Perdebatan itu akan disinggung terlebih dahulu untuk mendapatkan gambaran tentang atmosfer teoretik yang diacu dalam medan seni rupa kontemporer Indonesia. Di sini, munculnya "seni rupa kontemporer" di Indonesia dilihat sebagai bagian dari proses diskursif yang berhubungan dengan perubahan orientasi praktik dan wacana yang dominan dalam tataran global.

Wacana "seni rupa kontemporer" di Indonesia muncul pada Biennale Seni Rupa Jakarta IX (BSRJ IX) di Taman Ismail Marzuki, pada Desember 1993–Januari 1994. Pameran tersebut bukanlah kegiatan pertama yang menggunakan istilah "seni rupa kontemporer" dalam konteks Indonesia, tetapi merefleksikan upaya rintisan yang paling awal untuk mengidentifikasi dan menggunakannya secara lebih definitif. Dalam tulisan pengantar kuratorialnya, "Seni Rupa Era '80" (1993) Jim Supangkat secara khusus mempersoalkan "seni rupa kontemporer Indonesia" yakni sebagai seni rupa yang memiliki ciri plural (kaya ragam) dan mengandung berbagai kecenderungan yang berkembang dari berbagai dasar: "Seni rupa ini tidak sama dengan seni rupa modern yang percaya pada perkembangan sejarah yang monolinier dengan azas *post hoc, ergo propter hoc,* tentang pengaruh dan kontinuitas" (Supangkat, 1993). Bagi Supangkat, "seni rupa kontemporer" adalah sebuah kategorisasi historis tersendiri yang idiom-idiom dan gayanya berbeda dengan seni rupa modern:

> "Maka tidak bisa disangkal, kemunculan seni rupa kontemporer di Indonesia paling jelas terlihat melalui perkembangan pemberontakan yang berpangkal pada upaya merombak prinsip-prinsip seni rupa modern. Inilah dasar pertimbangan penting Bienniale Seni Rupa Jakarta 1993 menampilkan seni rupa pasca pemberontakan, Era '80."

Menurut Supangkat, teori-teori yang menjelaskan ciri-ciri seni rupa kontemporer baru muncul setelah dekade 1980an bersamaan dengan teori-teori posmodernisme, yakni melalui "perombakan" atau kritik atas "prinsip-prinsip" seni rupa modern. Ia berpendapat bahwa



GAMBAR 5.2 Diyanto, *Pulo Gadung dari Peta 15 Menit* (1993), salah satu karya instalasi dalam BSRJ IX — SUMBER: dok. penulis

praktik seni rupa ini telah muncul dalam pameran internasional dan galeri-galeri alternatif di Indonesia, meskipun relatif tidak dikenal dalam arus utama lokal. Di antara para seniman yang tampil dalam pameran tersebut adalah Heri Dono, Agus Suwage, Semsar Siahaan, Arahmaiani, Anusapati, Dadang Christanto, Diyanto, Eddie Hara, Krisna Murti, Mella Jaarsma, Isa Perkasa, Iwan Koeswanna, Nindityo Adipurnomo, Marintan Sirait, Yudhi Soerjoatmodjo, dan Yudi Yudoyoko. Perlu dicatat bahwa sebagian besar seniman yang berpartisipasi dalam biennale ini menampilkan karya-karya instalasi, seni performans, lukisan realistik fotografis, fotografi, dan seni video, yang oleh Supangkat digolongkan sebagai "idiom-idiom alternatif" (1993).

Proposisi kuratorial untuk BSRJ IX pada dasarnya dibangun dari pembacaan Supangkat terhadap sejumlah tulisan yang membahas kritik-kritik posmodern terhadap modernisme dalam seni rupa, termasuk oleh Rosalind Krauss, Charles Jencks, Douglas Crimp, sampai Roland Barthes (Hujatnika, 2001; dalam Lenzi, dkk., 2011). Dalam esainya, Supangkat menganggap penting teori Jencks tentang "avant-garde radikal" di Eropa pada awal abad ke-20, yang merupakan tanda-tanda awal dari sikap "anti-modernisme". Supangkat lalu mencoba membandingkan pemberontakan yang dilakukan oleh para *avant-garde* ra-

dikal di Barat dengan Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia (GSRBI) pada pertengahan dekade 1970an hingga 1980an—gerakan yang ia sendiri merupakan salah satu eksponen dan juru bicaranya yang paling aktif. Supangkat menganggap bahwa dalam sejumlah karya GSRBI, penggunaan benda-benda dan material sehari-hari adalah upaya untuk menghapus kesenjangan antara seni dan kehidupan, dan pada dasarnya identik dengan gerakan anti-modernis (Supangkat, 1993). Jika dalam gagasan Jencks *avant-garde* radikal dipetakan dalam kaitan dengan kritik terhadap institusi seperti museum, manifesto GSRBI dilihat sebagai kritik yang bertujuan ganda (Hujatnika, 2001). *Pertama,* bahwa kecenderungan tersebut merespons secara kritis eksklusivitas paradigma seni rupa Indonesia yang dilaksanakan oleh sistem pendidikan di Bandung (khususnya Institut Teknologi Bandung) dan Yogyakarta (Institut Seni Indonesia), yang menganut prinsip-prinsip seni modern melalui keutamaan *fine art. Kedua,* Supangkat juga menandai GSRBI sebagai gerakan artistik yang mengangkat tema-tema sosial, yang dengan demikian dapat dilihat sebagai perlawanan terhadap depolitisasi seni yang diberlakukan oleh Orde Baru.

Supangkat (1993) menegaskan bahwa karya-karya yang tampil dalam BSRJ IX adalah "seni rupa kontemporer era '80" yang "tidak lagi bisa disebutkan karya-karya seni rupa modern. Karya-karya seni rupa kontemporer ini memperlihatkan gejala pasca-modern." Secara kasat mata, yang tampak dominan dalam pameran tersebut memang bukanlah karya-karya yang lazim beredar dalam pameran di galeri-galeri seni rupa Indonesia pada umumnya. Salah satu karya yang paling dibicarakan dalam BSRJ IX adalah instalasi *khas-tapak (site-specific)* Semsar Siahaan berjudul *Penggalian Kembali* (1993) yang merespons tapak salah satu bangunan di kompleks Taman Ismail Marjuki yang tengah direnovasi. Pada beberapa bidang dinding Siahaan membubuhkan sapuan-sapuan gambar dan tulisan berwarna hitam. Pada salah satu dindingnya adalah pernyataan yang justru bertolak-belakang dengan klaim posmodern yang dikampanyekan kurator pameran: "ANDA MASUK KAWASAN BEBAS GRAVITASI POSTMO".

BSRJ IX adalah pameran yang menyulut kontroversi. Sehabis pembukaan pameran, berlangsung perdebatan intens di antara sejara-

GAMBAR 5.3 Semsar Siahaan, *Penggalian Kembali* (1993)
— SUMBER: dok. Indonesian Visual Art Archive (IVAA)

wan, kritikus, kurator, seniman, dan intelektual Indonesia lainnya. Semsar Siahaan, sebagai salah satu seniman peserta BSRJ IX, menyatakan pertentangan secara terbuka dengan proposisi kuratorial Supangkat. Dalam salah satu wawancaranya dengan Sujiwo Tedjo (1994), misalnya, ia mengatakan:

> "Ada kabar di luaran bahwa acara ini akan diklaim sebagai penampilan karya-karya yang mempunyai kecenderungan postmo. Padahal saya *nggak* merasa seperti itu. Saya *nggak ngerti* itu. Apalagi postmo untuk konteks seni rupa. Sejarah seni rupa Indonesia itu jelas *kok.* Strukturnya jelas, sama dengan penekanan terhadap kesenian yang juga struktural. Masuk saja pada persoalan sehari-hari. Peduli postmo atau bukan."

Dalam wawancaranya yang lain di harian *Media Indonesia* (2 Januari 1994) Siahaan mengatakan:

> "Karya saya berangkat dari kenyataan sosial yang secara struktural ditindas (ketertindasan struktural). *Post modern* tak mengenal struktur. Bagaimana saya bisa menerima klaim tersebut? Bahkan saya curiga orang-orang yang saya sebut 'intelektual genit' itu bisa 'memecah belah' pemikiran bangsa Indonesia. Pasalnya *post modernisme* itu adalah sebuah pemikiran yang muncul dari teori Marxisme yang milih jalan anarki, yang anti kemapanan dan berkembang di Paris, Prancis. Itulah yang ingin ditanamkan di sini. Jadi menurut saya, orang-orang yang ingin menanamkan pemikiran semacam itu 'kan berarti orang 'bejat'. Nah, Jimmy Supangkat yang menjadi salah seorang kurator Bienniale ini adalah salah seorang yang ingin mengklaim bahwa forum ini tempat pagelaran karya *post modern.* Sepertinya dia hanya membicarakan kesenian dari konteks seninya saja, tetapi tidak ditarik kepada persoalan integrasi dengan persoalan-persoalan sosial yang lain. Saya curiga jangan-jangan Jimmy Supangkat tidak tahu tentang gejolak dalam dunia perburuhan kita yang ternyata hal itu merupakan salah satu titik tolak kelahiran seni rupa saya. Lantas bagaimana dia bisa menyebut bahwa karya saya termasuk dalam gejala seni rupa *post modernisme?* Secara ekstrim, saya menyebut bahwa klaim semacam itu adalah suatu bentuk 'kekurangajaran' segelintir kalangan intelektual snob dalam dunia kesenian kita." (Sularto, 1994)

Siahaan bukan satu-satunya seniman BSRJ IX yang mengritik Supangkat. Di harian *Kompas,* FX Harsono juga menuliskan sanggahannya pada label posmodern. Ia menganggap terdapat kejanggalan dalam cara berpikir Supangkat yang –meskipun dengan semangat posmodern—berkesan mempraktikkan cara kerja kurasi yang totaliter "[...] (baca: modernis)." Lanjutnya,

> "Pascamodern yang dikenal dengan semangat mendekonstruksi terhadap pemikiran modernisme yang 'totaliter', mendominasi dan melegitimasi suatu teori yang menjadi ideologi. Pascamodern hadir dengan semangat pluralis, keinginan untuk menciptakan pembaruan, penjungkirbalikan prinsip-prinsip seni modern dan menciptakan ketidakstabilan estetika, adalah ciri utama dari pascamodern. Secara

> teoritis hal ini dikemukakan dengan oleh Jim, namun pemikiran ini belum menjadi sikap dalam pameran kali ini. [...] Esensi pascamodern adalah menampilkan warna lokal, memberikan peluang pada pemikiran alternatif, keberanian untuk menolak satu-satunya kebenaran, menolak dominasi dan sentralisasi. Artinya bahwa pemikiran-pemikiran perupa diberi tempat yang baik, tidak ada dominasi satu pendapat terhadap pendapat lainnya. Apakah semangat ini tercermin dalam dasar kurasi tersebut? Saya khawatir tidak ada [...]" (Harsono, 1994).

Harsono banyak mempertanyakan relevansi teori-teori posmodern yang dijelaskan panjang lebar dalam tulisan kuratorial dengan proses seleksi atau pemilihan harya dalam BSRJ IX. Harsono menganggap Supangkat mengabaikan "pendapat dan pemikiran para perupa yang mendasari karya seninya" (Harsono, 1994). Menurutnya dari pemikiran atau pendapat para perupa tersebutlah akan terlihat indikasi semangat posmodern yang melandasi penciptaan sebuah karya.

> "Misalnya keraguan terhadap Sudarisman, Agus Kamal, Melodia dan beberapa pelukis lain yang pernah mendapatkan penghargaan dan mengikuti pameran seni lukis modern, tiba-tiba muncul dalam bienniale yang pascamodern. Kebingungan ini tidak terjawab. Karena pemikiran kesenian mereka tidak bicara. Demikian pula ketika menganalisis karya Nyoman Erawan, Nindityo, Andar Manik, Krisna Murti, dan Heri Dono yang dianggap banyak berinteraksi dengan seni tradisional pun harus dilihat melalui kaca mata Douglas Crimp dan Derrida. Apakah pendapat perupa dianggap kurang mampu mewakili keseniannya?" (Harsono, 1994)

Sejumlah tanggapan lain ditulis oleh Tommy F. Awuy, Arahmaiani, Herry Dim, Sri Warso Wahono, Emmanuel Subangun, selain puluhan artikel berisi reportase pameran, diskusi, dan wawancara dengan seniman yang ditulis oleh para jurnalis (Hujatnika, 2001). Secara umum, topik-topik yang berkembang dalam perbantahan itu menyangkut, antara lain: 1) klaim ada tidaknya karakter posmodern dalam seni rupa Indonesia; 2) kesimpangsiuran pemahaman tentang corak pemikiran dalam posmodernisme, dan; 3) instalasi, performans, video dan fotografi sebagai idiom/medium alternatif yang "sah" dalam seni rupa

kontemporer. Tanggapan paling konstruktif disampaikan oleh Yustiono dengan cara membaca kembali acuan-acuan yang digunakan dalam tulisan Supangkat. Berdasarkan analisis tersebut ia lantas menyatakan beberapa ketidaksepakatan. Menurut Yustiono (1994), premis bahwa seni rupa pemberontakan era 1970an atau GSRBI adalah *avant-garde* radikal merupakan kategorisasi dan juga penafsiran yang berlebihan terhadap fakta sejarah. Ia berpendapat bahwa sifat seni rupa pemberontakan tidak hanya tercermin pada GSRBI, melainkan juga pada kemunculan PERSAGI yang "memberontak" pada Mooi Indie, serta pada Mazhab Bandung yang memberontak pada PERSAGI. Pola kesenian tersebut merupakan pola yang menjadi karakteristik seni modern, dan berkembang sebagai akibat logis dari dasar pandangan seni modern, yakni modernisme (Yustiono, 1994).

Dalam tulisan kuratorial Supangkat untuk BSRJ IX terdapat sejumlah pembacaan yang kurang akurat tentang posmodernisme (Hujatnika, 2001; 2011). Misalnya, Supangkat mempersamakan Pascastrukturalisme dan Mazhab Frankfurt, yang jelas-jelas memiliki cara yang berbeda mengkritisi pencerahan Barat dan Modernisme. Namun perlu ditekankan juga di sini bahwa sejumlah tanggapan dari seniman dan kritikus terhadap pemikiran Supangkat tentang posmodernisme dan seni rupa kontemporer juga tak kalah membingungkan serta sama tidak akuratnya, misalnya tanggapan Semsar Siahaan yang dikutip di atas. Semua itu berpangkal pada perbedaan dalam menafsirkan makna "pos"/pasca dalam istilah posmodernisme—misalnya sebagai "kritik radikal", "pemutusan", "kondisi setelah", dll. (Hujatnika, 2001). Akan tetapi, mengesampingkan penilaian pada validitas dalam perdebatan BSRJ IX, satu imbas yang sangat jelas adalah bahwa pameran ini memancing wacana dan kesadaran-kesadaran teoretik yang baru. Interpretasi Supangkat tentang praktik dan manifesto GSRBI, serta keyakinannya tentang "seni rupa '80an" sebagai kelanjutannya, didasarkan pada kebutuhan untuk mengidentifikasi praktik seni rupa mutakhir berdasarkan perspektif sejarah seni rupa.

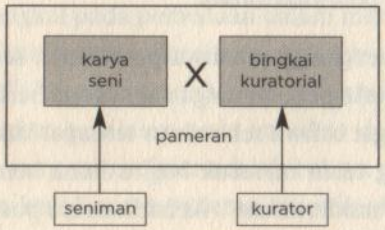
Saya menganggap bahwa perdebatan BSRJ IX adalah momen yang menandai munculnya atmosfer teoretik baru yang digunakan untuk mengidentifikasi praktik seni rupa Indonesia. Betapapun perdebatan tersebut tak menghasilkan kesimpulan-kesimpulan yang definitif dan final tentang relevansi posmodernisme dengan praktik seni rupa Indonesia, tapi terhitung sejak itu, bergulir wacana tentang bagaimana mempersoalkan Modernisme sebagai ideologi dalam seni rupa modern yang dapat dibongkar, dikritik, didekonstruksi, bahkan "ditinggalkan." Selain itu, perdebatan BSRJ IX juga merupakan momen yang menandai perbincangan yang lebih intens mengenai seni rupa kontemporer. Dampak BSRJ IX dan perdebatan posmodernisme juga ditelaah oleh Yustiono (1995) yang mensinyalir bahwa perkembangan yang dimulai sejak awal 1990an tersebut tidak terpisah dengan beberapa fenomena lain, yaitu: 1) maraknya penyelenggaraan pameran seni rupa berskala regional; dan 2) upaya-upaya untuk mengidentifikasi praktik "seni rupa kontemporer." Ia melihat gambaran "dinamika sekaligus kebingungan dunia seni rupa Indonesia dalam menghadapi isu post-modernisme." Ia menyimpulkan:

> "Dalam menghadapi gelombang ini, dapat disimpulkan adanya sikap ambivalen: di satu pihak antusias menyambut melalui klaim, di pihak lain terdapat penentangan yang menyatakan bahwa kondisi masyarakat Indonesia yang baru masuk ke 'dunia modern' tidak memungkinkan hadirnya seni rupa post-modern. Di luar kedua sikap yang bertentangan itu, tentu dapat ditambahkan sebagian besar dari mereka yang tidak mempedulikan isu atau tidak mau tahu dengan ribut-ribut post-modernisme."

Yustiono menganggap bahwa perdebatan sekitar isu posmodernisme dalam konteks perkembangan seni rupa berimbas pada penulisan sejarah, mengingat bahwa sebetulnya terdapat landasan nilai-nilai atau pandangan yang telah merasuk begitu lama bersama masuknya seni modern, yakni "modernisme". Kehadiran isu posmodernisme, dengan demikian, mendorong upaya-upaya untuk mengenali proses masuknya ideologi modernisme dalam seni rupa Indonesia. Mengenai cakupan pengertian seni rupa kontemporer, ia menyampaikan pendapat yang berseberangan dengan Supangkat, dengan merujuk pada makna literer kata *"contemporary"* yaitu "sezaman" (Yustiono, 1995). Per definisi, "kontemporer" dapat berarti semua praktik seni rupa mutakhir yang muncul dan berkembang menjadi sebuah kecenderungan. Pengertian

ini sangat inklusif, bahkan bisa jadi mencakup pula modernisme. Definisi ini berbeda dengan aspirasi Supangkat yang menganggap seni rupa kontemporer adalah seni rupa yang menampilkan kecenderungan *post-avant garde* secara dominan (Hujatnika, 2001; 2011).

Dalam kasus perdebatan BSRJ IX, cukup jelas bahwa "penyematan status seni" yang dilakukan oleh kurator berpotensi untuk memancing ketidaksepakatan. Perdebatan itu pada akhirnya turut mengapungkan wacana baru tentang "kurator sebagai pengarang" di Indonesia. Namun BSRJ IX adalah kasus yang sangat unik, karena ketidaksepakatan itu tidak hanya datang dari kritikus atau publik yang meresepsi karya-karya yang dipamerkan, tapi juga dari seniman sebagai produser karya, yang seharusnya berada di pihak yang sama dengan kurator. Cukup mengherankan bahwa pameran tersebut masih terus berlangsung, dan seniman yang tidak setuju dengan gagasan Supangkat juga tidak menarik karya-karya mereka dari pameran tersebut. Pameran menjadi ruang kolektif antara kurator dan seniman, namun perbedaan atau ketidaksepakatan teoretik yang terjadi di antara kurator dan seniman justru memisahkan dan menjadikannya pertemuan yang "semu". Secara sederhana, posisi karya seni, pameran, dan bingkai kuratorial BSRJ IX –yang juga sangat mungkin terjadi dalam konteks pameran lainnya—dapat digambarkan sebagai berikut:



GAMBAR 5.4 Bagan posisi pameran, karya seni dan bingkai kuratorial BSRJ IX

KURATOR, SENIMAN, DAN PUBLIK

Dalam sebuah pameran, wacana diproduksi tidak hanya oleh seniman dan karya seni, ataupun oleh kurator dan tema kuratorial yang ia ru-

muskan. Lebih dari itu, wacana sesungguhnya diproduksi oleh publik pameran secara luas, sehingga baik seniman maupun kurator bukanlah "pusat" atau produsen satu-satunya dari sebuah wacana. Hal itu tercermin pada peristiwa protes dan gugatan terhadap karya seni instalasi Agus Suwage dan Davy Linggar berjudul *Pinkswing Park* yang dipamerkan pada CP Biennale 2005 Urban/Culture di Museum Bank Indonesia, Jakarta, pada 6 September – 5 Oktober 2005. Dari berbagai kasus pameran pada 2000an, peristiwa inilah yang paling menarik dikaji sebagai contoh kasus untuk melihat relasi kuasa antara kurator, seniman, dan publik dalam sebuah pameran di Indonesia.

Protes dan gugatan hukum pertama kali dilayangkan oleh kelompok Front Pembela Islam (FPI) menyangkut tuduhan pornografi dan pelecehan agama. Menyusul protes dan gugatan FPI, pihak penyelenggara CP Biennale 2005 kemudian menutup ruangan tempat karya *Pinkswing Park* pada 13 September 2005. Peristiwa tersebut memang kemudian menuai kekecewaan dari seniman yang bersangkutan. Di tengah berbagai tekanan, panitia bahkan menutup seluruh pameran seminggu sebelum jadwal yang seharusnya. Sebuah konferensi pers yang dilangsungkan pada 27 September menyatakan bahwa pameran dua tahunan CP Biennale dinyatakan selesai dan tidak akan diselenggarakan lagi. Setelah melewati berbagai proses hukum, pihak Kepolisian Daerah Metro Jaya pun menetapkan dua orang seniman dan dua orang model yang terlibat dalam karya tersebut sebagai tersangka pada akhir Januari 2006.

Semua rangkaian peristiwa tersebut merupakan dinamika dalam medan seni rupa Indonesia yang menarik untuk dikaji secara mendalam. Selama kurang lebih dua sampai tiga bulan semenjak protes dilancarkan, berbagai berita, tulisan, diskusi hangat seputar penyensoran dan kebebasan berekspresi dalam seni menjadi subjek yang semakin ramai diperbincangkan. Tulisan ini akan mencoba meninjau peristiwa ini ke dalam beberapa aspek:

- Karya *Pinkswing Park* sebagai objek yang dipermasalahkan dan diprotes;
- Pameran CP Biennale 2005 Urban/Culture sebagai konteks dan latar belakang perwujudan karya;

- Kronologi protes dan gugatan hukum yang dilayangkan oleh FPI atas karya tersebut;
- Permasalahan mediasi suatu objek seni di ruang publik;
- Permasalahan sensor dan kebebasan berekspresi dalam seni di Indonesia dalam konteks perubahan sosial pasca era Orde Baru.

Dalam penelitian ini, kelima pokok bahasan tersebut akan dikaitkan, ditinjau sebagai contoh kasus dan digunakan untuk melihat persoalan praktik kekuratoran dan relevansi antara karya seni rupa kontemporer sebagai produk sosial dengan statusnya di dalam masyarakat Indonesia yang notabene memiliki karakter sosiologis yang spesifik.

Dalam khazanah terminologi seni rupa, karya *Pinkswing Park* dapat disebut sebagai "seni instalasi", kurang-lebihnya berarti karya seni yang memanfaatkan unsur-unsur keruangan (spasial) dan konfigurasi objek (dua maupun tiga dimensional, dengan atau tanpa presentasi multimedia) sehingga karya tersebut tidak terikat pada konvensi dalam seni lukis maupun seni patung. Dalam sejarahnya, karya-karya awal yang didentifikasi sebagai seni instalasi diciptakan oleh seniman-seniman *avant-garde* pada dasawarsa 1970an yang berusaha menolak status karya seni sebagai komoditi. Oleh karenanya, bagian-bagian yang terkandung di dalam karya-karya awal instalasi umumnya cenderung bersifat temporer, remeh-temeh, bahkan kadang "tidak layak" dijadikan objek koleksi permanen. Namun seiring dengan semakin mapannya medium ini sebagai sebuah bentuk ekspresi seni kontemporer, seni instalasi kemudian menjadi pilihan banyak seniman untuk mewujudkan gagasan artistik mereka, dan menjadi objek yang juga sering dikoleksi oleh museum-museum besar dan menjadi suguhan utama di pameran-pameran berkala semacam biennale maupun triennale.

Karya *Pinkswing Park* pada dasarnya diwujudkan dalam sebuah ruangan seluas 5 x 5 m dengan ketinggian kurang lebih 3 m. Ada dua pintu masuk yang terpisah di bagian kiri dan kanan. Di sebelah kedua pintu masuk tersebut ditempatkan dua rambu-rambu yang melambangkan laki-laki dan perempuan, sekilas menyerupai rambu-rambu yang sering kita jumpai di toilet umum. Dua gerbang masuk tanpa lorong tersebut menyambungkan pengunjung langsung ke dalam ruang-

an instalasi yang dihampari kerikil dan bebatuan kecil di segenap lantainya. Masuk ke dalam, pengunjung akan langsung disergap oleh beberapa sensasi inderawi yang dirancang secara khusus: wangi dedupaan, suara kicauan burung dan satwa liar, suara gemercik air yang serentak berpadu dengan gemeletuk bebatuan ketika lantai diinjak.

Pada tiga bagian sisi ruangan ditempatkan citraan fotografis berukuran gigantik yang memenuhi masing-masing dinding. Secara keseluruhan, citraan tersebut menggambarkan latar belakang pemandangan hutan nan subur, hijau, teduh, sejuk, dan menyenangkan. Awan-awan berwarna biru keabu-abuan seolah bergerak berarak di antara gunung-gunung. Jika kita masuk dari pintu laki-laki yang terletak di sebelah kanan, maka pada dinding pertama kita akan menemukan gambaran figur manusia berkelamin laki-laki dengan berbagai pose berbeda-beda. Figur dalam berbagai pose itu adalah orang yang sama dan identik. Ia berwajah cakap, berkulit sawo matang, berambut pendek, bertubuh atletis, dengan identifikasi ras Asia. Kalau kita cermati lebih lanjut, akan ditemukan impresi kebahagiaan yang terpancar dari wajah dan bahasa tubuhnya. Ia berdiri, bersandar di pohon, bersila, rebah dengan posisi tubuh yang rileks, memandang ke arah awan, seolah menerawang menikmati pemandangan, berlutut di antara tetumbuhan perdu dlsb. Sosok itu memang tampil tanpa busana. Namun pada bagian selangkangan terdapat bulatan putih yang menutupi gambaran alat kelaminnya.

Sementara jika kita masuk dari pintu sebelah kiri, kita akan menemukan dinding yang dipenuhi citraan fotografis yang kurang lebih sama. Hanya saja, figur-figur yang tampil di situ adalah perempuan. Ia juga melakukan berbagai pose yang menyiratkan suasana santai, seolah dengan hati yang tenang dan riang. Sosok ini berparas cantik, berkulit coklat kekuningan, berambut panjang melampaui bahu, dengan proporsi tubuh yang diidealkan sempurna dalam pandangan umum terhadap perempuan. Pada dinding ini ia digambarkan dengan beberapa pose, antara lain: berdiri sambil memegang dada, duduk sambil memeluk lututnya, bersila dan rebah di bawah rimbun pohon, merangkak di antara tetumbuhan, bermain dengan menepukkan kedua tangan. Beberapa pose bersila di situ mengingatkan kita pada gerakan

meditasi dalam yoga. Perempuan ini juga nyaris telanjang tapi bagian selangkangan dan payudaranya ditutupi dengan bulatan-bulatan putih. Pada bagian dinding lain yang langsung berhadapan dengan kedua pintu masuk, kita akan mendapatkan gambaran yang menggabungkan pose-pose dan sosok laki-laki dan perempuan yang digambarkan pada dua dinding lain. Meskipun dua figur tersebut tergabung dalam suatu bidang yang sama, dari bahasa tubuhnya nampak sepertinya mereka tidak melakukan interaksi secara langsung. Memang pada bagian tengah terlihat keduanya berdiri berdampingan, namun arah pandangan dan gestur tubuhnya menyiratkan suasana yang asing satu sama lain.

GAMBAR 5.5 Rancangan *Pinkswing Park* karya Agus Suwage dan Davy Linggar — SUMBER: dok. Agus Suwage

Bagian lain dalam karya *Pinkswing Park* adalah sebuah ayunan yang ditempatkan di tengah-tengah ruangan. Ayunan ini menyerupai bagian utama becak, tapi tanpa roda dan sadel pengemudi. Keseluruhannya berwarna merah muda dan tampaknya disediakan khusus sebagai ayunan yang benar-benar bisa digunakan oleh pengunjung. Di depan ayunan tersebut ditempatkan sebuah cermin besar memenuhi dinding, sehingga orang yang menaiki ayunan bisa melihat pemandangan seluruh karya melalui pantulannya. Karya ini digubah sedemikian rupa sehingga menyerupai sebuah ruangan simulasi, sehingga

ketika pengunjung pameran masuk ke dalamnya mereka seakan mendapatkan pengalaman yang sangat khusus. Judul *Pinkswing Park* dan performa karya ini secara menyeluruh segera mengingatkan kita pada asosiasi sebuah taman kota. Karya ini ditempatkan di sudut ruangan yang terletak di lantai dua Museum Bank Indonesia.

Dalam katalog CP Biennale 2005 Urban/Culture ditulis penjelasan tentang bagaimana karya ini merefleksikan penekanan pada persoalan "simulasi" dan tema pameran secara menyeluruh. Rizki A. Zaelani, salah satu kurator pameran menjelaskan sebagai berikut:

> "Pinkswing Park *does a re-check on the virtuality experience… is interesting precisely in the era of digital simulation technology, because it is made like a stage where a person's presence and persona are taken seriously… Agus Suwage and Davy Linggar prepared a unique situation connecting the digital technology development with the setting of real stuff presence… It seems that Suwage and Davy has created a simulator machine."*

Becker, dalam teorinya tentang medan seni rupa, menjelaskan fungsi pameran sebagai aktivitas distribusi (fase ke-5) yang memungkinkan terjadinya akses publik terhadap karya seni sebagai produk sosial. Akan tetapi sebuah pameran seni rupa sekaligus juga menegaskan bahwa praktik di dalam medan artistik tidak mungkin bersifat otonom. Pameran seni rupa, dalam hal ini, harus dilihat sebagai bentuk jejaring kerjasama antara berbagai elemen sosial (seniman, karya seni, kurator, galeri, media massa, kolektor, publik seni, dll) yang secara bersama-sama mampu meneguhkan status objek menjadi seni. Dalam medan sosial seni rupa modern elemen-elemen tersebut membentuk jaringan yang saling bergantung dan mengandaikan satu sama lain.

CP Biennale merupakan pameran seni rupa dua tahunan yang diselenggarakan oleh CP Foundation, sebuah yayasan yang bergerak di bidang seni rupa di Indonesia. Dalam khazanah terminologi seni rupa, kata "biennale" memiliki pengertian yang cukup spesifik bukan hanya sebagai "pameran dua tahunan" tetapi juga sebagai tradisi pameran seni rupa yang secara khusus diselenggarakan oleh sebuah museum seni rupa modern. Dalam sejarah berbagai biennale khususnya di Eropa dan Amerika, tujuan penyelenggaraannya dibedakan dengan

pameran-pameran biasa. Biennale umumnya dijadikan sebuah "ritual" di mana para seniman dan karya-karya yang tampil dianggap merepresentasikan puncak-puncak perkembangan. Museum-museum menjadikan peristiwa biennale sebagai *"branding"* atau produk andalan yang mencerminkan visi dan misi institusi mereka secara menyeluruh.

CP Biennale merupakan salah satu peristiwa biennale seni rupa di Indonesia yang bertaraf internasional. Pada penyelenggaraan CP Biennale pertama tahun 2003 di Galeri Nasional Indonesia, Jakarta, tema yang diangkat sebagai tajuk pameran adalah *Interpellation.* Karakter yang sangat khusus dari biennale ini adalah bahwa pihak penggagas atau penyelenggaranya adalah sebuah yayasan non-pemerintah. Ini sangat berbeda dengan peristiwa biennale dan triennale di luar Indonesia yang rata-rata diselenggarakan dengan peran negara. Setelah berlangsung di Galeri Nasional Indonesia pada 2003, CP Biennale periode 2005 diselenggarakan di ruang lain yang sebetulnya bersifat "non-galeri", yakni Museum Bank Indonesia. Berlokasi di area Jakarta Kota, bangunan perkantoran berusia lebih dari satu abad ini –yang pada zaman kolonial Belanda dipakai sebagai gedung Javasche Bank— dianggap sebagai warisan bersejarah yang dilindungi kelestariannya.

CP Biennale 2005 Urban/Culture dibuka pada 5 September 2005 dengan peresmian oleh Gubernur Bank Indonesia, Burhanuddin Abdullah. Bertindak selaku kurator biennale adalah tim yang terdiri dari Jim Supangkat (ketua), Rizki A. Zaelani, Asmudjo Jono Irianto, dan Marco Kusumawidjaya (anggota). Pameran menampilkan karya-karya dari 72 partisipan individu serta kelompok seniman dan arsitek dari Indonesia dan mancanegara. Tema Urban/Culture dimaksudkan sebagai rumusan kuratorial yang menyoroti permasalahan ruang perkotaan dan kebudayaan yang tumbuh sebagai konsekuensi logis dari perubahan-perubahan di dalamnya. Pemilihan Museum Bank Indonesia sebagai lokasi pameran membuat banyaknya ketidaksesuaian dalam hal perancangan aspek-aspek aksesibilitas publik karena bangunan tersebut tidak dirancang sebagai ruang pamer seni rupa. Secara umum, pameran CP Biennale 2005 menampilkan karya-karya dengan medium yang beragam: lukisan, patung, keramik, instalasi, video, fotografi, maket arsitektur, komik dll. Semuanya dipilih dengan pertim-

bangan kuratorial yang khusus.

Kontroversi terjadi tidak lama setelah munculnya berbagai pemberitaan tentang pose-pose "telanjang" yang dilakukan oleh figur/model dalam *Pinkswing Park.* Awalnya, berita-berita tersebut menjadi liputan hangat di beberapa suratkabar/tabloid karena kedua model yang tampil adalah figur-figur pesohor yang dikenal luas oleh masyarakat melalui media massa. Sosok laki-laki yang tampil dalam *Pinkswing Park* tak lain adalah Anjasmara, seorang aktor, peragawan, dan bintang iklan. Sementara sosok perempuannya adalah Izabel Yahya, juga seorang fotomodel dan peragawati. Pendek kata, keduanya adalah tokoh pesohor dalam kebudayaan populer Indonesia. Ini tentu saja merupakan salah satu pemicu utama kehebohan seputar *Pinkswing Park,* karena berita-berita seputar figur-figur pesohor menempati posisi yang penting dalam wacana publik di Indonesia, apalagi dengan pesatnya perkembangan media massa cetak dan elektronik dalam kurun satu dekade terakhir.

Setelah ketelanjangan Anjasmara dan Izabel Yahya menjadi berita utama dalam beberapa acara infotainment di televisi, beberapa protes sempat dikemukakan oleh tokoh-tokoh agama (terutama Islam) karena dianggap menjurus kepada pornografi. Kontroversi itu semakin memuncak ketika tabloid *Cek & Ricek (C&R)* (edisi minggu keketiga September 2005) memuat berita utama tentang pose-pose "telanjang" mereka dalam *Pinkswing Park.* Sebagaimana diberitakan oleh tabloid tersebut, dua sosok telanjang itu diceritakan menggambarkan sosok Adam dan Hawa. Berita itu semakin memancing kemarahan terutama sekelompok orang yang mengatasnamakan Islam. Dari pemberitaan tersebut reaksi-reaksi yang muncul menjadi lebih keras dan menghujat. CP Biennale pun kemudian mendapatkan sorotan dari beragam media massa, tidak terkecuali oleh siaran-siaran televisi, halaman-halaman internet, surat kabar, dan tabloid cetak. Namun, bukan isu kuratorial tentang kebudayaan urban yang dibahas oleh berita-berita tersebut, melainkan karena tuduhan pornografi yang menimpa karya *Pinkswing Park.* Menariknya, semua sorotan kasus ini tidak ditujukan secara khusus kepada Agus Suwage dan Davy Linggar sebagai seniman pembuat karya, melainkan justru pada Anjasmara dan Izabel Yahya seba-

gai model dalam karya.

Dari semua protes, reaksi yang paling keras muncul dari Front Pembela Islam (FPI). Pada 20 September 2005 mereka menyurati panitia CP Biennale meminta agar karya *Pinkswing Park* diturunkan dari pameran. Pada saat itu, panitia CP Biennale memang sudah menutup ruangan tempat karya *Pinkswing Park* dipajang akibat kontroversi yang sudah muncul di media massa. Puncaknya adalah pada 22 September 2005 ketika 250 orang anggota FPI mendatangi Museum Bank Indonesia untuk menggelar protes. Kecaman tidak hanya ditujukan terhadap karya *Pinkswing Park,* tapi juga pameran secara menyeluruh.

Beberapa media massa sempat mencatat komentar atau alasan protes FPI tersebut. Komandan Laskar Nasional FPI, Jafar Sidiq, mengatakan, foto Anjasmara yang terpampang di pameran itu telah menodai perasaan umat Islam. "Anjasmara difoto telanjang bersama model Isabele Yahya dengan berlatar belakang kisah Nabi Adam dan Hawa di Surga. Itu sudah penodaan terhadap Nabi Adam," ucapnya. Ia mengatakan pula, foto tersebut juga telah menghina karakter ustadz dan guru ngaji, sebab Anjasmara berperan sebagai ustadz dan guru ngaji di sejumlah sinetron. "Saat pameran berlangsung, banyak anggota masyarakat melihat foto telanjang itu. Bahkan, anak-anak sekolah pun ikut berpose di depan foto telanjang itu untuk diambil gambarnya," ujarnya. Sementara itu, keterangan tertulis FPI menyebut, foto Anjasmara dan Isabele Yahya yang memerankan Adam dan Hawa sangat melukai perasaan umat Islam dan bertentangan dengan ajaran Islam yang dianut sebagian besar warga Indonesia. Menurut mereka pula, visualisasi Nabi Adam dengan foto seperti itu telah menyesatkan dan menghina umat Islam, karena Adam adalah nabi pertama yang digelari Alaihissalam. (*Media Indonesia,* 22 September 2005)

Apa yang dikatakan Jafar Sidiq didasarkan pada kenyataan yang diungkap oleh media massa yang memang memuat sebuah foto yang menggambarkan beberapa anak SMU sedang memotret instalasi *Pinkswing Park* dengan kamera ponsel mereka. Foto tersebut bahkan menggambarkan mereka masih mengenakan seragam sekolah, sambil tersenyum-senyum. Pada hari yang sama ketika tersebut digelar, puluhan anggota FPI juga melaporkan kasus *Pinkswing Park* ke Polda Metro

Jaya. Laporan tersebut tercatat dengan nomor 3268/K/IX/2005/SPK Unit III, dengan tuduhan pornografi dan pelecehan agama dengan Anjasmara sebagai tertuduh. Protes lain terhadap karya yang sama juga dilayangkan beberapa organisasi lain seperti PARFI (Persatuan Artis Film Indonesia) dan LSM Masyarakat Tolak Pornografi (MTP), meskipun tidak berlanjut sampai ke kepolisian. Secara pribadi Anjasmara sudah menyampaikan permintaan maaf secara terbuka melalui beberapa media massa, tetapi itu tidak menghalangi bergulirnya gugatan hukum yang kemudian membuat polisi menetapkan empat tersangka: Anjasmara, Izabel Yahya, Agus Suwage, dan Davy Linggar.

Di Indonesia, peristiwa protes terhadap karya seni rupa bukan pertama kalinya terjadi. Kasus serupa pernah dialami oleh Dadang Christanto pada pameran tunggalnya di Bentara Budaya Jakarta (2002). Karya-karya instalasi Dadang yang menyerupai sosok-sosok manusia telanjang diprotes oleh kelompok orang di sekitar Bentara Budaya yang mengatasnamakan "warga" sampai akhirnya karya tersebut digudangkan. Peristiwa lebih tragis juga menimpa karya Tisna Sanjaya yang dibakar oleh Satpol PP di Sanggar Olah Seni Siliwangi, Bandung pada 2004. Kasus-kasus itu mewakili relasi-relasi sosial antara medan seni rupa dan publiknya, antara pilar yang dipercaya "otonom", atau beroperasi berdasarkan prinsip-prinsipnya sendiri, dengan ranah publik yang heteronom, di mana nilai-nilai disepakati bersama oleh anggota masyarakat secara lebih luas.

Sensor FPI pada pameran seni rupa kontemporer merepresentasikan perubahan sistem kontrol/sensor sosial. Hal ini berhubungan erat dengan perubahan besar yang terjadi pasca Reformasi 1998. Setelah rezim Soeharto tumbang, fungsi kontrol/sensor yang dahulu dipegang oleh struktur kekuasaan terpusat pemerintah –khususnya melalui Departemen Penerangan—menjadi lemah dan tak berdaya. Fungsi tersebut bergeser seiring semakin kokohnya posisi kekuasaan-kekuasaan rizomatik, seperti fundamentalisme agama dan beroperasinya sistem kepercayaan fanatik yang dianut oleh komunitas/lembaga sosial lain di luar pemerintah. Pada awalnya, melonggarnya sensor terhadap seni memang menjanjikan demokratisasi dan iklim kebebasan yang lebih terbuka. Tapi pada saat yang sama pula semua orang bisa bebas me-

nyatakan opini apapun dan dengan semena-mena menyensor apapun untuk kepentingan sendiri.

Adanya persinggungan dan pertentangan antara diskursus seni dengan agama tentu bukanlah sesuatu yang dapat dihindari ketika sebuah karya dipamerkan dan menjadi bagian dari ranah publik. Akan tetapi munculnya organisasi masyarakat (ormas) pada era pasca Orde Baru yang mengatasnamakan agama dan melakukan protes maupun tindak kekerasan berdasarkan kepercayaan mereka sendiri adalah fenomena yang lain. Mengenai hal ini, Ariel Heryanto (2011) pernah mengajukan teori tentang bertemunya dua kelompok besar yang mendorong kemunculan kelompok-kelompok ekstrem kanan itu. Analisa perlintasan *(trajectory)* kelompok ini menunjukkan keterkaitan fundamentalisme dengan representasi represi negara.

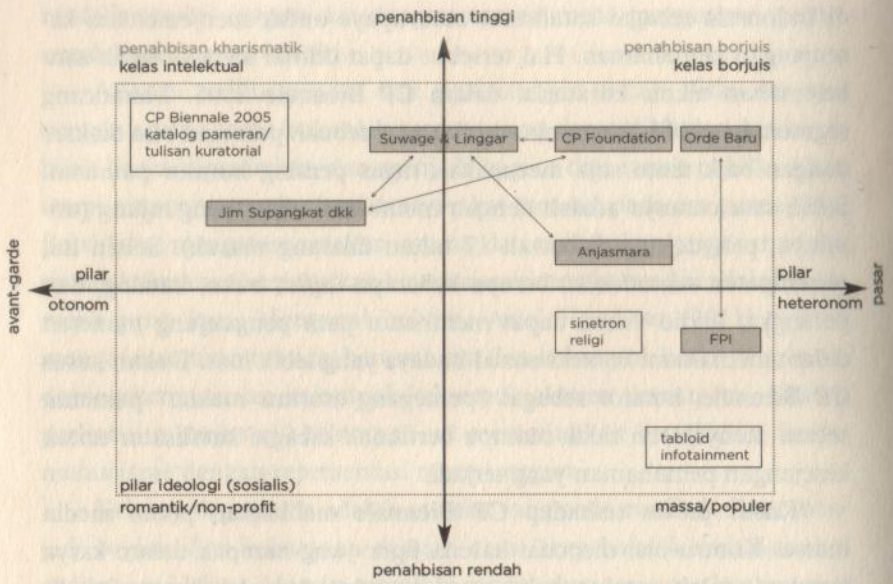
Kelompok pertama adalah mereka yang pada era Orde Baru menjadi bagian dari kekuasaan dengan cara "membajak" simbol-simbol radikalisme Islam. Mereka memiliki modal ekonomi yang kuat namun miskin legitimasi (modal sosial dan politik). Perolehan legitimasi hanya dapat dilakukan dengan cara memanfaatkan ajaran agama (modal kultural) sebagai ruang atau celah yang ditinggalkan oleh partai-partai Islam puritan yang gagal mendapatkan legitimasi karena kurangnya modal ekonomi. Kelompok kedua adalah para preman, tukang pukul atau centeng, yang pada masa Orde Baru dimanfaatkan sebagai martir untuk mengorek keuntungan ekonomi dari para pedagang. Mereka bukan kaum politikus yang gemar berdiskusi, atau mencari nafkah dengan berdiskusi, melainkan kelas bawah, kaum korban yang tinggal di piramida politik-ekonomi kolonial dan tidak terwakili oleh lembaga formal manapun. Tumbangnya Orde Baru menjadikan mereka pengangguran dan oleh karena itu lebih mudah dimanfaatkan oleh kelompok pertama.

Sensor yang dihadapi Suwage dan Linggar juga memperlihatkan lemahnya sistem mediasi praktik seni rupa di Indonesia. Ini menunjukkan bagaimana selama ini mediasi seni rupa kontemporer hanya mereproduksi kesenjangan antara seni rupa atas dan seni rupa bawah. Bukan saja karena sistem semacam itu tidak dilakukan oleh lembaga-lembaga seni, tapi juga memperlihatkan lemahnya praktik kekuratoran

di Indonesia sebagai katalisator atau upaya untuk menjembatani kesenjangan pemahaman. Hal tersebut dapat dilihar sebagai salah satu kelemahan teknis kuratorial dalam CP Biennale 2005. Merancang segmentasi publik dan rambu-rambu agar sebuah pameran bisa diakses dengan baik tentu saja merupakan tugas penting kurator pameran. Salah satu caranya adalah dengan membatasi akses pengunjung (misalnya, pengunjung di bawah 17 tahun dilarang masuk). Selain itu, penempatan *education kit* berupa beberapa *leaflet,* buku, katalog, dan perangkat audio visual dapat membantu para pengunjung pameran dalam memahami konteks sosial-budaya yang lebih luas. Dalam kasus CP Biennale, kurator sebagai "pemegang otoritas makna" pameran secara menyeluruh tidak mampu bertindak sebagai katalisator untuk kesejangan pemahaman yang terjadi.

Kasus protes terhadap CP Biennale melibatkan peran media massa. Kontroversi mencuat karena figur yang nampak dalam karya tersebut adalah sosok pesohor yang populer, dan oleh karena itu disorot oleh berbagai media massa. Tabloid infotainment, sebagai pilar heteronom, yang tidak bisa dipungkiri punya kekuatan besar untuk membentuk opini publik, mempersoalkan citra sang pesohor yang umumnya dikenal melalui peran dalam sinetron-sinetron bertema religius. Harus diakui, media-media semacam itu memang selalu menjual berita sensasional. Akan tetapi peristiwa protes ini membuktikan bahwa media massa populer di Indonesia jauh lebih berpengaruh dibandingkan katalog atau jurnal seni rupa yang akademik, ilmiah, dan teoretis. Ini adalah juga bukti lain mengenai kesenjangan pemahaman antara medan seni rupa dan medan sosial masyarakat.

Ketika sebuah media infotainment digunakan sebagai perantara informasi tentang karya seni rupa kontemporer yang notabene berkarakter esoterik, maka selalu ada kemungkinan salah penafsiran yang menyebabkan kaburnya perbedaan antara sebuah foto porno dengan karya seni. Sebagaimana disimpulkan oleh Yuliman, pemahaman tentang seni rupa modern di Indonesia sesungguhnya hanya beredar di kalangan yang terbatas, khususnya mereka yang tinggal di perkotaan dan punya kepentingan yang sangat khusus. Praktik kekuratoran memang bukanlah satu-satunya jaminan mediasi dan komunikasi seni dapat



GAMBAR 5.6 Bagan posisi dan kontinum para agen dalam matriks kekuatan-kekuatan ideologis dalam kasus *Pinkswing Park*

berlangsung dengan baik. Akan tetapi dengan situasi sosial yang khas di Indonesia, sudah seharusnya urgensi pengembangan praktik kekuratoran dititikberatkan sebagai katalisator kesenjangan antara seni rupa kontemporer dengan masyarakat luas.

RINGKASAN ANALISIS

Dari telaah terhadap pameran BSRJ IX ditemukan bahwa pameran bukanlah suatu ruang atau medan yang mempertemukan kurator dan seniman dalam suatu kepentingan bersama. Baik seniman maupun kurator sama-sama memperjuangkan modal kultural masing-masing untuk mentransfernya menjadi modal simbolik, khususnya berhubungan dengan persoalan "siapa yang paling berhak bicara mewakili karya-karya seni yang dipamerkan". Seniman di satu sisi adalah produsen dari karya seni yang hanya dapat hadir kepada publik melalui proses kerja atau perwujudan gagasan. Sementara kurator di pihak lain ada-

lah produsen pameran yang memungkinkan sebuah karya dapat dinikmati oleh publik. Perebutan modal simbolik dalam pameran BSRJ IX mencerminkan pertarungan dalam skala yang lebih besar yang terjadi di dalam medan seni rupa kontemporer Indonesia, di mana objek-objek seni senantiasa berada dalam ajang perebutan kekuasaan melalui transformasi modal para agen. Pada titik itu, jargon "kurator sebagai pengarang" sesungguhnya tidak mungkin berlaku mutlak dan otonom.

Kasus CP Biennale Urban/Culture menunjukkan bagaimana medan seni rupa kontemporer Indonesia senantiasa terbentuk oleh tegangan-tegangan antara pilar otonom, (dalam hal ini seni dan agama) dan pilar heteronom (pasar, tafsir, dan wacana publik) yang secara khas dibentuk oleh perlintasan ideologi yang pernah muncul sepanjang sejarah sosial masyarakat Indonesia. Dalam sebuah pameran, baik kurator maupun seniman tidak mungkin bersikap independen dari konteks heteronom tempat karya seni maupun pameran itu hadir.

PENUTUP

Merumuskan Kembali "Otonomi Kuratorial" di Indonesia

DALAM DUA BAB SEBELUMNYA SAYA TELAH MEMAPARKAN STUDI atas posisi-posisi kurator di hadapan aktor-aktor lain (seniman, pemilik galeri, pengelola museum, pemerintah, publik, kolektor, dsb.) dalam medan seni rupa di Indonesia. Dengan memperkarakan berbagai posisi itu, kita mendapatkan gambaran tentang kekuratoran sebagai praktik yang senantiasa bergerak ulang-alik dalam matriks yang bisa digambarkan sekurang-kurangnya dalam dua poros: horisontal dan vertikal.

Secara horisontal kurator bergerak di antara dua kutub. Suatu ketika ia bisa condong berada pada kutub *raison d'etre* objek seni. Melalui pameran, kurator berjuang mempertahankan pilar otonom "seni untuk seni", menjaganya sebagai suatu ranah praktik yang terikat pada wacana esoterik seni, seperti teori, filsafat, dan sejarah seni rupa. Di kutub yang lain, kurator adalah juga "pelayan" bagi patron, pasar, dan publik seni dalam pengertian luas, yang bekerja untuk menegakkan pilar heteronom (misalnya "seni untuk politik" atau "seni untuk ekonomi"), di mana masyarakat, pemerintah, penyalur seni, kolektor, dan aktor-aktor lainnya juga berupaya "menguasai" objek seni dengan motif, cara, dan kepentingan masing-masing.

Melalui paparan tentang pameran dan ruang-ruang seni di Indonesia, kita juga mendapatkan gambaran pergerakan posisi kurator dalam kutub penahbisan berporos vertikal—poros yang ditinjau dari hie-

rarki komposisi modal ekonomi dan simbolik. Segelintir kurator Indonesia pada umumnya tidak memiliki hambatan untuk keluar masuk ruang-ruang "institusional", "komersial", "publik", maupun "populer." Pada suatu kesempatan, ia bisa menggarap sebuah pameran "eksperimental" di ruang-ruang non-konvesional seperti trotoar, alun-alun, dan ruang-ruang terbuka lainnya. Di situ ia bekerja dengan seniman-seniman muda yang tak dikenal, atau belum tersentuh oleh sistem distribusi galeri komersial dan balai lelang. Untuk pameran semacam ini, seorang kurator seringkali rela bekerja secara *pro bono,* dan menyiasati berbagai keterbatasan finansial melalui penggalangan dana seadanya dari seniman.

Pada kesempatan lain, kurator yang sama bisa kita temui tengah mengurasi sebuah pameran tunggal seorang seniman *blue chip* (istilah populer untuk menyebut seniman-seniman yang harga karyanya telah memecahkan rekor penjualan tertinggi di balai lelang). Di Indonesia, sangat mungkin bahwa pameran semacam itu diinisiasi oleh galeri komersial, tapi diselenggarakan dalam ruang "institusional" semacam Galeri Nasional. Di ruang-ruang mapan seperti ini kurator umumnya bekerja berdasarkan standar atau *merit* "profesional". Meskipun demikian, ada golongan lain kurator di Indonesia yang mengambil posisi "aman" dengan bergerak di sekitar penahbisan borjuis-institusional belaka. Kurator-kurator dalam golongan ini cenderung "bermain" hanya di sekitar ruang-ruang dan pameran komersial.

Intinya, pengambilan posisi dalam matriks yang terbangun atas poros horisontal dan vertikal selalu dapat dibaca sebagai pola yang mendefinisikan perlintasan agen-agen dalam medan seni rupa. Buku ini ingin menyarankan bahwa melalui pemetaan pergerakan yang menyeluruh, kita dapat mengetahui kuasa dominan. Dalam praktiknya, kurator seringkali terseret –atau secara sadar menempatkan diri—ke dalam salah satu kutub saja. Sejak awal 2000an, cukup jelas bahwa peregarakan dominan para kurator berada dalam kutub heteronom, terutama pasar. Kerja kuratorial hanya menjadi afirmasi terhadap situasi medan yang berat sebelah, yang dalam kasus seni rupa kontemporer di Indonesia berhubungan dengan dominasi sistem ekonomi neoliberal pasca-Perang Dingin, dan lemahnya agenda dan kebijakan

negara dalam mendukung aktivitas seni dan kebudayaan.

Meskipun seni rupa kontemporer tidak bisa menghindar dari berbagai arus globalisasi, harus digarisbawahi bahwa praktik kekuratoran di Indonesia pada akhirnya lebih banyak ditentukan oleh situasi-situasi lokal di dalam negeri. Jarak antara pilar otonom dan heteronom yang terus-menerus dipelihara oleh medan seni rupa menyebabkan kekuratoran di Indonesia berpotensi menjadi "pelengkap" belaka, yang membuat praktik kuratorial menjadi "tidak otonom" dan labil.

Karena sistem permuseuman seni rupa tidak berkembang, jumlah "kurator profesional" –seseorang yang benar-benar memenuhi berbagai kualifikasi formal dalam bidang pekerjaan kuratorial—di Indonesia masih sedikit. Secara umum dapat disimpulkan bahwa lemahnya institusi negara/publik adalah faktor yang menyeret mayoritas aktor seni rupa Indonesia ke dalam kutub heteronomnya belaka, terutama pasar. Tanpa dukungan perangkat institusional yang memadai, kode etik kuratorial akan sulit terbentuk. Rasa tanggung jawab terhadap publik, misalnya, agaknya mustahil bisa menjadi bagian dari sikap yang tertanam dalam kerja kuratorial. Pada tataran ekstrem, kekuratoran tampil sebagai retorika yang melengkapi aspek performatif kebudayaan pasar yang mengedepankan aspek tontonan dan bersifat sementara. Situasi itu berpotensi menyuburkan oportunisme dan mediokritas: praktik kuratorial dan penyelenggaraan pameran jatuh semata-mata sebagai suatu prosedur formal dan rutin –ibarat sekrup kecil dalam mesin raksasa kapitalistik—yang mereproduksi kesenjangan kultural.

Tinjauan sejarah menjadi krusial untuk memahami bagaimana kondisi-kondisi medan seni rupa di Indonesia saat ini dipengaruhi oleh perlintasan berbagai peristiwa yang terjadi sebelumnya. Dalam rangka memetakan sejarah kekuratoran di Indonesia, saya telah menempatkan pameran dan ruang seni dalam dinamika sejarah sosial. Memang dibutuhkan paparan yang lebih rinci dan bersifat sinkronik (misalnya dengan fokus pada satu sampai dua dasawarsa saja) untuk mendapatkan gambaran yang lebih mikroskopik dan partikular. Akan tetapi, di sini saya telah menawarkan pembagian antara ruang "negara" dan "partikelir" –sekaligus gambaran tentang keropos dan bocornya dinding pemisah dua kategori ruang itu—yang sekurang-kurangnya dapat

menjadi pijakan untuk meraba pola-pola dan relasi yang khas antara kuasa ekonomi dan politik dalam medan seni rupa kontemporer di Indonesia. Dan dalam konteks seni rupa kontemporer, konstelasi kekuasaan harus dipetakan dengan mempertimbangkan berbagai sebab-musabab dan ekses globalisasi, baik sebagai gejala "eksogenik" maupun "endogenik".

Buku ini menggambarkan bahwa "mediator antara seni dan publik" adalah definisi strukturalisme fungsional yang terlampau naïf, bahkan cenderung tidak memadai untuk menjelaskan kekuratoran. Dari kasus-kasus di mana seorang kurator dan tulisan kuratorialnya menjadi "aksesoris" pemasaran galeri komersial belaka, atau ketika kurator menjadi bulan-bulanan publik karena memamerkan karya-karya seni yang dianggap tidak sesuai dengan aspirasi publik, buku ini juga hendak menunjukkan gambaran bagaimana sulitnya posisi kurator sebagai seorang "agen penengah" *(intermediary agent)*, yang harus memosisikan dirinya di tengah-tengah pertarungan berbagai kekuatan ideologis dalam medan seni rupa di Indonesia.

Lantas, sejauh mana otonomi kuratorial dibutuhkan di Indonesia? Dalam definisi formalnya, "otonomi" dianggap sebagai konsep yang membebaskan praktik kuratorial dari belenggu-belenggu institusional. Di negara-negara Eropa dan Amerika, otonomi itu ditandai dengan lahirnya kurator-kurator "independen" dan "kurator sebagai pengarang". Dalam konteks Indonesia, buku ini justru menggambarkan bahwa "belenggu institusional" tidak hanya muncul dari lembaga formal seperti museum. Di Indonesia, yang sistem permuseumannya lemah, kalau bukan sepenuhnya absen, kita bisa menemukan contoh-contoh konkret yang menunjukkan "institusi" sebagai "kuasa simbolik yang termanifestasikan dalam sistem-sistem yang dominan dalam medan". Sehingga otonomi kuratorial seharusnya dipahami secara lebih filosofis sebagai suatu konsep dan upaya untuk melepaskan diri dari belenggu kuasa simbolik itu. Independensi kurator sebaik-baiknya dipraktikkan sebagai respons atas kuasa yang terlampau dominan, baik yang termanifestasikan dalam pilar otonom maupun heteronom.

Pada bagian akhir buku ini, saya ingin mengajukan beberapa tawaran untuk menghampiri konsep otonomi kuratorial di Indonesia,

terutama kepada para kurator atau praktisi kuratorial. Tentu butir-butir ini bukanlah rumusan baku, apalagi "tips dan trik", melainkan sebagai alternatif-alternatif untuk mengatasi faktor-faktor sosial dan historis dalam medan seni rupa di Indonesia, di mana "otonomi kuratorial" tidak mungkin dan dipraktikkan secara harafiah, dan dipahami sebagai konsep yang melulu adopsi mentah dari Barat.

Pertama, bahwa kepengarangan kurator tetap penting untuk ditegakkan sebagai suatu tindakan reflektif dan kritis, misalnya untuk tujuan mengintervensi dan mengikis suatu diskursus/kuasa yang terlampau dominan dan mengurung praktik seni serta kuratorial itu sendiri. Akan tetapi, di sisi lain, kepengarangan seyogyanya tidak diwujudkan dalam sikap-sikap yang terlampau mengagungkan "kepentingan kuratorial" *(curatorial significance)*, apalagi "kurasi untuk kepentingan kuratorial" *(curation for curatorial's sake)* belaka, sehingga seni dan publik tetap menjadi dua entitas yang terpisah dari pameran. Dari sejumlah kasus di Indonesia kita telah belajar bagaimana otonomi kuratorial yang terlampau absolut berpotensi memunculkan "kuasa baru", terutama ketika kekuratoran menjadi "institusi" tersendiri yang terlampau dominan dan hegemonik dalam medan seni rupa.

Posisi para aktor dalam medan seni rupa selalu merepresentasikan kekuatan-kekuatan ideologis yang berhadap-hadapan. Oleh karena itu, kepengarangan kurator idealnya berfungsi sebagai katalisator yang mampu mendamaikan "pertentangan" itu, demi kepentingan bersama. Meskipun terdengar utopis, jargon itu seyogyanya menjadi *raison d'etre* praktik kuratorial, sehingga seorang kurator bukan hanya bertindak sebagai perantara, atau pelantang suara salah satu pihak saja, melainkan negosiator yang "berbicara di tengah-tengah permainan".

Kedua, sebagai suatu konsep, otonomi kuratorial sebaik-baiknya bisa dijalankan oleh seorang kurator sejauh prakondisinya dapat terpenuhi. Prakondisi itu mencakup suatu "kesadaran kuratorial" *(curatorial awareness)*, yakni bahwa bahwa dalam keseluruhan produksi-distribusi-konsumsinya, objek seni selalu berada dalam permainan kuasa simbolik. Kurator dan pameran-pamerannya senantiasa berperan dalam transformasi modal-modal simbolik itu. Dan oleh karena itu, seorang kurator harus sadar kapan, di mana, dan dalam porsi apa ia

harus muncul sebagai "pengarang" yang tengah berbicara kepada pilar otonom dan heteronom.

Pameran seharusnya berperan sebagai penyeimbang, sehingga "arena permainan" tidak menjadi representasi dominan dari satu kuasa simbolik tertentu. Idealnya, otonomi kuratorial bisa muncul sebagai jawaban, kalau bukan reaksi atas berbagai keterbatasan yang muncul dari pilar otonom maupun heteronom. Seorang kurator juga harus sadar bahwa sebuah pameran selalu merupakan "ruang publik", yang merepresentasikan berbagai kepentingan. Setelah melalui "otonomisasi" (antara lain melalui kelahiran kurator independen), "pencanggihan" (misalnya dengan jargon "kurator sebagai pengarang", atau dengan inovasi-inovasi tema, konsep, format pameran yang melabrak batas-batas), dan "perluasan" (menjadi agen yang lebih aktif di tengah panggung medan seni rupa kontemporer global, sebagai "makelar", "konsultan", "agen pemasaran", dsb.), praktik kuratorial sudah saatnya menjadi lebih "relasional". Dan untuk menjadi praktik yang relasional, proses kurasi sebuah pameran harus mempertimbangkan konstelasi para aktor serta situasi medan seni rupa yang serba spesifik dan kontinjen yang memerlukan "antisipasi kuratorial".

Ketiga, bahwa otonomi kuratorial harus dilihat tidak semata-mata sebagai konsep yang menuntut seorang kurator bekerja dengan cara-cara yang kreatif, tapi juga objektif. Pameran harus dipraktikkan sebagai medium tersendiri, di mana intensi seseorang untuk mengurasi pameran dilandasi oleh keinginan untuk menyampaikan "gagasan kuratorial". Pembuatan pameran *(exhibition making)* harus bebas seperti halnya penciptaan karya seni. Tapi sebuah pameran juga perlu menempuh prosedur-prosedur yang akuntabel sebagai "karya" seorang kurator, misalnya dalam hal perumusan gagasan, metodologi (baik dalam riset maupun presentasinya), sampai pada eksekusi dan presentasinya. Hanya dengan begitu pembuatan pameran bisa mendukung terjadinya suatu "karya kuratorial" yang terbuka sebagai objek perdebatan, kritik dan penilaian yang sistematis.

Meskipun otonomi kuratorial mengandaikan pameran sebagai "karya" yang mandiri, pameran seni rupa tidak mungkin sepenuhnya dilepaskan dari objek-objek seni sebagai hasil kreasi artistik seniman.

Berbeda dengan karya seni rupa yang dapat berdiri sendiri tanpa bentuk-bentuk formal pameran, sebuah pameran tetaplah meta-teks yang senantiasa bergantung pada teks. Namun ketimbang menempatkan hierarki yang pasti antara karya seni dan pameran, saya cenderung menempatkan pameran sebagai medium transtekstual yang mampu memperluas, menggeser, dan memberi posisi atau fokus baru pada pembahasan tentang karya-karya seni. Tugas kurator, oleh karena itu, adalah menciptakan peluang-peluang yang transenden kepada objek seni sehingga publik mampu mendapatkan pengalaman dan pemahaman baru dari suatu pameran.

Secara formal, wacana kuratorial membutuhkan prasyarat adanya pameran-pameran sebagai medium yang ditekuni secara khusus oleh sekelompok profesional (dengan atau tanpa kualifikasi akademik). Namun seperti dibahas dalam Bab Empat, mayoritas kurator di Indonesia bukanlah lulusan akademi kurator. Dan pada kenyataanya, pameran-pameran seni rupa di Indonesia bisa "dikuratori" oleh siapa saja: seniman, kurator, kritikus, politikus, pengelola galeri, penyalur seni, dll. Akan tetapi penilaian atau kritik terhadap performa kuratorial seseorang dalam sebuah pameran tetap harus dikembangkan dari suatu keilmuan yang sistematis. Otonomi kuratorial membutuhkan pengembangan keilmuan kuratorial untuk mendorong munculnya kajian-kajian atau riset baru yang melengkapi, kalau bukan memperbaharui, bidang studi yang lebih klasik seperti sejarah dan teori seni rupa di Indonesia.

Menggunakan kekuratoran sebagai jalan masuk, buku ini juga telah sedikit banyak menggambarkan bagaimana medan seni rupa di Indonesia memiliki struktur dan mekanisme tersendiri dalam produksi, mediasi, dan konsumsi seni. Melalui kekuratoran, saya memberikan penekanan pada telaah terhadap agen dan proses mediasi ketimbang produksi, dan bagaimana mediasi tersebut berperan besar dalam proses konsumsi seni. Sebagai sebuah "studi kuratorial", buku ini menempuh cara-cara baru untuk menyingkap aspek-aspek ekstra estetik dalam pameran. Dan dengan memperkarakan aspek-aspek sosiologis seni, saya berharap cara-cara kita memahami kekhasan masyarakat Indonesia menjadi semakin kaya dan terbuka.

DAFTAR PUSTAKA

Abdullah, Taufik *et.al* (2005): *Indonesia in the Suharto Years,* Lontar Foundation, Jakarta.

Adams, Laurie S. (1996): *The Methodologies of Art,* Harper Collins, New York.

Appadurai, Arjun (1996): *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization,* University of Minnesota Press, Minneapolis.

Arnold, Dana (2004): *Art History, A Very Short Introduction,* Ofxord University Press, New York.

Barker, Chris (2004): *Sage Dictionary of Cultural Studies,* Sage Publication, London.

Barrett, Terry (1994): *Criticizing Art: Understanding the Contemporary,* Mayfield Publishing Company, California.

Belting, Hans dan Andrea Buddensieg (eds.) (2009): *The Global Art World: Audiences, Markets and Museums,* Hatje Cantz, Ostfildern.

Belting, Hans dan Jacob Birken *et.al* (ed.) (2011): *Global Studies: Mapping Contemporary Art and Culture,* Hatje Cantz, Ostfildem.

Bollansee, Marc dan Enin Supriyanto (2007): *Indonesian Contemporary Art Now,* SNP International Publishing, Singapura.

Bourdieu, Pierre (1984): *The Field of Cultural Production,* Columbia University Press, New York.

_____ (1989): "Social Space and the Symbolic Power," *Journal of Sociological Theory,* vol. 7 no. 1.

Budiman, Hikmat (2002): *Lubang Hitam Kebudayaan,* Kanisius, Yogyakarta.

Bürger, Peter (1984): *Theory of the Avant-Garde,* Manchester University Press, Manchester.

Bydler, Charlotte (2004): *The Global Art World, Inc.: On the Globalization of Contemporary Art,* Acta Universitatis Upsaliensis Figura Nova Series 32, Stockholm.

Caroll, Noel (1999): *Philosophy of Art,* Routledge, London.

Cresswell, John W. (2007): *Qualitative Inquiry & Research Design: Choosing Among Five Approaches,* Sage Publications, London.

Danaher, Geoff, Tony Schirato, Jenn Webb (2000): *Understanding Foucault,* Allen & Unwin, Australia.

_____ (2002): *Understanding Bourdieu,* Allen & Unwin, Australia.

Elkins, James (2008): *The State of Art Criticism,* Routledge, London.

Flores, Patrick D. (2008): *Past Peripheral: Curation in Southeast Asia,* NUS Museum, Singapura.

Fominaya, Alvaro Rodriguez dan Michael Lee (eds.) (2010): *Who Cares? 16*

Essays on Curating in Asia, para I site Artspace, Hong Kong.
George, Kenneth M. (2005): *Politik Kebudayaan di Dunia Seni Rupa Kontemporer: A.D. Pirous dan Medan Seni Indonesia,* Yayasan Seni Cemeti, Yogyakarta.
Greenberg, Reesa, Bruce W. Ferguson, dan Sandy Nairne (eds.) (1996); *Thinking about Exhibitions,* Routledge, Oxon.
Grenfell, Michael dan Cheryl Hardy (2007): *Art Rules: Pierre Bourdieu and the Visual Arts,* Berg Publishers, New York.
Hall, Stuart (1997): *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices,* Sage Publications, London.
Harris, Jonathan (2001): *The New Art History: A Critical Introduction,* Routledge, London.
_____ (ed.) (2011): *Globalization and Contemporary Art,* Wiley-Blackwell, West Sussex.
Hujatnika, Agung (2001): *Diskursus Posmodernisme dalam Seni Rupa Kontemporer Indonesia,* skripsi, Fakultas Seni Rupa dan Desain Institut Teknologi Bandung.
Jaarsma, Mella dan Nindityo Purnomo *et.al* (ed.) (2003): *15 Years Cemeti Art House: Exploring Vacuum,* Cemeti Art House, Yogyakarta.
Karp, Ivan dan Steven D. Lavine (eds.) (1991): *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics in Museum Display,* Smithsonian, Washington.
Kocur, Zoya dan Simon Leung (eds.) (2005): *Theory in Contemporary Art since 1985,* Blackwell Publishing, Victoria.
Kuoni, Carin (ed.) (2001): *Words of Wisdom: A Curator's Vade Mecum in Contemporary Art,* Independent Curators International, New York.
Kusmara, A. Rikrik (2011): *Medium dalam Medan Sosial Seni Rupa Kontemporer Indonesia,* disertasi Program Studi Doktor Ilmu Seni Rupa dan Desain, Institut Teknologi Bandung.
Miklouho-Maklai, Brita L. (1997): *Menguak Luka Masyarakat: Beberapa Aspek Seni Rupa Kontemporer Indonesia Sejak 1966,* Gramedia Pustaka Utama, Jakarta.
Morgan, Robert C. (1998): *The End of Art World,* Allworth Press, New York.
Murray, Chris (ed.) (2003): *Key Writers on Art: The Twentieth Century,* Routledge, London.
Newland, Joseph N. (ed.) (2006): *What Makes a Great Exhibition?,* Philadelpia Exhibition Initiative, Philadelpia.
O'Doherty, Brian (1999): *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space,* University of California Press, California.
O'Neil, Paul (ed.) (2011): *Curating Subjects,* Open Editions, London.
_____ dan Mick Wilson (eds.) (2010): *Curating and Educational Turn,* Open Editions, London.
Obrist, Hans-Ulrich (2008): *A Brief History of Curating,* JRP Ringier, Zurich.
_____ (2011): *Everything You Always Wanted to Know About Curating,* Sternberg Press, New York.
Ranciere, Jacques (2004): *The Politics of Aesthetics,* Continuum, London.
Rugg, Judith dan Michele Sedwick (eds.) (2007): *Issues in Curating Contemporary Art and Performance,* Intellect Books, Bristol dan Chicago.
Sassen, Saskia (2007): *Sociology of Globalization,* WW Norton, New York.

Sherman, Daniel J., dan Irit Rogoff (eds.) (1994): *Museum Culture, Histories, Discourses, Spectacles,* Routledge, London.
Siregar, Aminudin T. H., dan Enin Supriyanto (eds.) (2006): *Seni Rupa Modern Indonesia: Esai-esai Pilihan,* Nalar, Jakarta.
Smith, Terry (2009): *What is Contemporary Art?,* The University of Chicago Press, Chicago.
_____, Okwui Enwezor, dan Nancy Condee (eds.) (2008): *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity,* Duke University Press, Durham.
Stallabrass, Julian (2004): *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art,* Oxford University Press, Oxford.
Steger, Manfred B. (2003): *Globalization: A Very Short Introduction,* Oxford University Press, New York.
Supangkat, Jim *et.al* (2001): *Outlet: Yogyakarta within the Contemporary Indonesian Art Scene,* Cemeti Art Foundation, Yogyakarta.
Tanner, Jeremy (ed.) (2003): *The Sociology of Art: A Reader,* Routledge, London.
Tannert, Christoph dan Ute Tischler (eds.) (2004): *Men in Black: Handbook of Curatorial Practice,* Revolver - Archiv fur aktuelle Kunst, Frankfurt.
Thomas, Catherine (ed.) (2003): *The Edge of Everything: Reflection on Curatorial Practice,* Banff Centre Press, Toronto.
Thompson, Dan (2008): *The $12 Million Stuffed Shark,* Aurum Press, London.
Thompson, John M.A. (1984): *Manual of Curatorship: A Guide to Museum Practice,* Butterworths, Kent.
Thornton, Sarah (2008): *Seven Days in the Art World,* W.W. Norton, New York.
Townsend, Melanie Adaire (ed.) (2003): *Beyond the Box: Diverging Curatorial Practices,* Banff Centre Press, Toronto.
Turner, Caroline (ed.) (1993): *Tradition and Change: Contemporary Art of Asia and the Pacific,* University of Queensland Press, Queensland.
Van Maanen, Hans (2009): *How to Study Art World,* Amsterdam University Press, Amsterdam.
Velthuis, Olav (2011): "The Venice Effect," *The Art Newspaper Magazine,* Juni 2011, http://www.theartnewspaper.com
Walia, Shelley (2003): *Edward Said dan Penulisan Sejarah,* Penerbit Jendela, Yogyakarta.
Yuliman, Sanento (2001): *Dua Seni Rupa: Sepilihan Tulisan,* ed. Asikin Hasan, Yayasan Kalam, Jakarta.

INDEKS

A
A.D. Pirous 185
A.W.F. Idenburg 148
Abas Alibasyah 174
Abby Aldrich Rockefeller 116
Abedy 158
Ade Darmawan xviii, 3, 187, 195
Adi Moersid 174
Affandi 152, 156, 165-167, 198, 225
Agan Harahap 218
Agresi Militer Belanda ke-2 156
Agus Dermawan T. 148-150, 152, 154, 165, 166, 168, 175, 180, 182, 202
Agus Djaja 150, 152
Agus Kamal 243
Agus Suwage 241, 249, 252, 253, 255, 257, 258, 260
Akademi Jakarta 171
Akademi Seni Rupa Indonesia (ASRI) 157, 161
Akili Museum 193
Alfred H. Barr Jr. 115-117, 124, 143
Algemene Burgerzorg Priangan 157
Ali Sadikin 171, 172
Alia Swastika 3
Allen Rupensberg 122
Aminudin TH Siregar xviii, 152, 153, 156, 164, 172, 185, 206, 206
Amir Sidharta 2, 216
Amrus Natalsya 156
Andar Manik 243
Andi's Gallery 179, 180
Andreas Huyssen 79, 82, 85
Andy Hamilton 23
Andy Warhol 27, 82, 83, 120
Aneka Ria Sriwacana 207
Angkama Setjadipradja 158, 159
Anjasmara 253, 255
Anne d'Harnoncourt 119
Anthony Giddens 64-66
Antonio Gramsci 60
Anusapati 239
Anyool Subroto 202
apexart 3, 132
Apinan Poshyananda 204
Arahmaiani 229, 241, 245
Arief Budiman 172
Ariel Heryanto 258
Arif Suherman 218
Arin Dwihartanto xviii
Arjun Appadurai 67, 223
Arnold Hauser 13, 14
Art Basel 98, 135
Artists Regional Exchange (ARX) 1, 202
Arthur C. Danto 12, 18, 26-33, 35, 73, 76, 83, 135, 146, 183, 238
Asialink 208
Asia-Pacific Economic Cooperation (APEC) 229
Asia Pacific Triennal of Contemporary Art xvii, 1, 96, 204, 226, 231, 232
Asikin Hasan 2
Asmudjo Jono Irianto xv, xvii, 2, 186-189, 192, 193, 205, 206, 209, 210, 254
Asrul Sani 163, 172
August Comte 41

B
Bachtiar Zainul 202
Bambang Ertanto 40, 46
Bambang Q'Anees 206, 207
Bandungche Kunstkring 148
Barbara Kruger 85, 86
Bard College 3, 132
Barli 157, 158
Basuki Abdullah 158, 165, 168, 198
Basuki Resobowo 152, 153
Batara Lubis 156
Bataviasche Kunstkring 147-149
Bentara Budaya 184, 185, 210, 255
Bienalle Seni Rupa Jakarta IX xvii, 20, 202, 204, 207, 208, 227, 242-250, 262, 263
Bonyong Murni Adhie 202

Brandon Taylor 72
Brian O'Doherty 126
Bruno Latour 26
Burhanuddin Abdullah 254
Busan Biennale 96

C
C-Line 189
cabinet of curiosities 109
Carlo Carrà 78
Carlo Maria Mariani 85
Catherine Thomas 125
Cemara 6 180
Cemeti Art House *lihat* Rumah Seni Cemeti
Centre Pompidou 94
CG Artspace 180, 189
Charles Jencks 82, 83, 241
Charles Saatchi 99, 219
Charlotte Bydler 16, 91, 103, 104
Cheri Samba 94
Cheryl Hardy 41, 42, 45, 51, 141
Chin Tao-Wu 100
Christie's 101, 181
Christo 122
Christophe Cerix 135, 139
Christopher Reed 84, 85
Cinanti Astria xviii
Ciputra Art Museum 193
Claire Bishop 127
Claire Holt 150, 153, 159, 163, 164, 167, 168
Claude Lévi-Strauss 43, 44
Clement Greenberg 22, 78-85, 116, 128, 135
Clive Bell 80, 81, 135
Clyfford Still 118
Commonroom Network Foundation 195
Corcoran Gallery of Art 120
CP Biennale 20, 215, 249, 253-261
Craig Owens 84
Cuauhtémoc Medina 74
curatores annonae 107
curatores aquarum 107
curatores regionum 107

D
Dadang Christanto 229, 241
Daishowa Co. 181
Dak'Art 96
Damien Hirst 102, 143
Dana Arnold 14
Danarto 174
Daniel Birnbaum 122
Darga Gallery 180, 189
David Elliot 205
David Held 65
David Levi Strauss 107, 144
David Salle 85, 87, 88
Davy Linggar 218, 249, 252, 253, 255, 257, 258, 260
De Appel 3, 132
Deddy Kusumah 194
Deden Hendan Durahman xviii
Dewan Kesenian Jakarta (DKJ) v, vi, 171, 172, 200
Diyanto 241
Djajengasmoro 156
Djie Tjianan 194
Documenta 124, 129, 136
Dominique de Menil 120
Douglas Crimp 84, 241, 245
Dullah 164-169, 174

E
Eddie Hara 239
Edi Sedyawati 191, 192
Edmund Husserl 45
Edvard Munch 78
Edward Weston 86
Edwin's Gallery 179, 210, 211
Edwin Rahardjo 210-212
Emile Durkheim 41
Emiria Sunasa 150
Enin Supriyanto 2, 208
Eric Gibson 180
Ernest Mandel 63
Eva Hesse 122

F
F.X. Harsono 202, 229, 244, 245
Farah Wardani xviii, 3
Felix Gonzales-Torres 88, 127
Ferdinand de Saussure 44
François Pinault 97
Franz Meyer 139
Fredric Jameson 65, 84
Front Pembela Islam (FPI) 249, 256
Fukuoka Asian Art Triennale 1
Fumio Nanjo 205

G
G. Sidharta Soegijo 160-163, 185
G.M. Sudarta 184

Galeri Banowati 175
Galeri Barak 189, 210
Galeri Decenta 185, 186, 188
Galeri Hadiprana 175
Galeri Indonesia 175
Galeri Langgeng 210
Galeri Lontar 189, 210
Galeri Merdeka 175
Galeri Nasional Indonesia 189-194, 196, 198, 199, 210, 217, 236, 254, 263
Galeri Oets 175
Galeri Pandy 166
Galeri Pik Gan 175
Galeri Prasta Pandawa 175
Galeri Soemardja xvi, xviii, 208
Galeri Toni 175
Galeri Umahseni 218
Galeripadi/Padi Art Ground 180
Gallery Canna 210
Games of New Emerging Forces (GANEFO) 163, 164
Geeta Kapoor 205
George Dickie 12, 18, 26-34, 92, 146, 238
Georges Seurat 116
Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia (GSRBI) 18, 178, 201-203, 226, 242, 246
Giacomo Balla 78
Gino Severini 78
Gramedia Art Gallery 184
Grup Mancing 206, 207

H
Hafiz Rancajale vi, xviii, 3, 167, 172, 195
Hal Foster 72-74
Hans Belting 91, 95, 99-102, 104
Hans Ulrich Obrist 118-121, 123, 129, 135, 138, 139, 142, 143
Hans van Maanen 12, 13, 26-34, 36-39, 50, 56, 144, 210
Harald Szeemann 115, 121-125, 127, 139, 143-145
Hardi 202
Haryanto Adikoesoemo 194
Hayward Gallery 95
Hendra Gunawan 152, 156, 162, 165, 198
Hendra Hadiprana 175
Hendro Wiyanto 2, 209, 216
Henk Ngantung 152
Heri Dono 229, 241, 245
Herra Pahlasari xviii
Herry Dim 245
Heru Hikayat xviii, 3, 206
Hikmat Budiman 170, 171
Hilton Kramer 83
House of Natural Fiber 195
Howard Becker 18, 26, 32-37, 38, 40, 50, 52, 104, 134, 137, 138, 140, 141, 144- 146, 155, 199, 209, 213, 253, 264, 265

I
I. Bambang Sugiharto vii-ix, xvii
I Nyoman Masriadi 237
Ida Bagus Mantra 190
Ihab Hassan 83
Immanuel Kant 22, 23, 53, 79, 81
Immanuel Wallerstein 103
Inda C. Noerhadi 193
Indonesian Visual Art Archive (IVAA) xviii, 157, 188, 241
International Council of Museum 108
Isa Perkasa 239
Istanbul Biennale 94
Iwan Koeswanna 241
Izabel Yahya 255-257

J
Jackson Pollock 81
Jacques Derrida 84, 245
Jafar Sidiq 256
Jakob Oetama 184
Jakob Soemardjo 172
James Elkins 135
James Pandy 166
James Rosenquist 82
Jan Frank 148
Japan Foundation 205, 226, 229-231
Jasper Johns 82
Jay de Feo 118
Jean-Baptiste Boisot 110
Jean Baudrillard 84
Jean-Hubert Martin 94
Jean Leering 139
Jeane de los Haaxman 148, 149
Jeanne-Claude 122
Jeff Koons 85
Jeihan Sukmantoro 175
Jennifer Allen 136
Jenny Holzer 85
Jens Hoffmann 136
Jeremy Tanner 15
Jerry Saltz 135
Jim Supangkat xvii, 2, 17, 18, 179-181,

192, 193, 199-209, 215, 226, 233, 240-248, 254, 260
Jiva Mukti 157-159
John Chamberlain 120
Johannes Cladders 139
Jonathan Harris 13
Joseph Beuys 122
Judy Chicago 86
Julia Kristeva 84
Julian Schnabell 85
Julian Stallabrass 91, 93-95, 98, 100, 101, 104

K
Karl Marx 22, 24, 40-43, 62, 63, 83, 219
Kartono Yudokusumo 152, 157, 167
Karyono 153
Keimin Bunka Sidhoso 150-155, 159
Ki Hadjar Dewantara 152
Kotot Sukardi 162
Krisna Murti 239, 243
Kunsthalle Bern 121-123
Kunstmuseum Basel 139
Kusnadi 152, 191
Kuss Indarto 3, 193

L
Lawrence Weiner 122, 123
Lee Man Fong 164, 165, 198
Lehmann Brothers 102
Lembaga Kebudayaan Rakyat (LEKRA) 161-163, 171
Lembaga Seni Rupa (LESRUPA) 161
Lhobsang Thinle 94
Lilia Nursita 195
Lillie P. Bliss 116
Lim Wasim 164, 168
Loïc Wacquant 52
Lucy Lippard 139
Luigi Russolo 78

M
M. Dwi Marianto 2, 209
M. Hatta 152
Mamannoor 2, 193, 209
Manfred B. Steger 67
Marc Chagall 149
Marc Spiegler 135
Marcel Duchamp 119
Margaret Thatcher 101
Mario Merz 122
Marina Abramovic 94
Marintan Sirait 241
Mark Rothko 81, 118
Martha Rosler 85
Mary Jane Jacobs 205
Mary Quinn Sullivan 116
Maurice Merleau-Ponty 45
Max Ernst 120
Mella Jaarsma 186-188, 241
Merwan Yusuf 193
Mes56 195
Michael Fried 135
Michael Grenfell 41, 42, 45, 51, 141
Michael Heizer 122, 123
Michel Foucault 8, 9, 60, 61, 88, 205, 219
Mikke Susanto 3
Misbach Thamrin 164
Mochtar Apin 152, 157, 159
Moderna Musset 139
Mon Decor 179
Musée de Louvre 111
Musée des Beaux-Arts et d'archéologie 110
Museum Affandi 189
Museum Bank Indonesia 249, 253
Museum Haji Widayat 189
Museum Nyoman Gunarsa 189
Museum of Modern Art (MoMA) 82, 85, 99, 115, 116
Museum of Temporary Art 118
Mustika 174

N
Nadi Gallery 210
Nam June Paik 94
Nancy Spero 86
Nashar 174
Natalie Heinich 26
Nederlandsch-Indie Kunstkring 148
Nicholas Borriaud 127
Niklas Luhmann 26
Ninditya Adipurnomo 186-188, 241
Noam Chomsky 44
Nurdian Ichsan 206
Nyoman Erawan 245

O
Oei Hong Djien 193
OHD Museum 193
Oky Arfie 195
Olav Velthuis 97, 98
On Kawara 94
Orde Baru 169-192, 203, 228, 242, 258,

260
Osman Effendi 172, 174
Otto Djaja 152, 153

P
P.A. Regnault 149
P.A.J Moojen 148
P.K. Ojong 184
Pablo Picasso 149
Paddy Sims 94
Pasadena Museum of Art 119
Patrick D. Flores 17, 187, 200, 204, 212, 215
Paul Cezanne 116
Paul DiMaggio 18, 26, 37-40, 126, 144, 146, 155, 199, 200, 204
Paul Gaugin 116, 149
Paul O'Neil 3, 106, 125-128, 132
Paula Dewayanti 218
Paus Sixtus IV 110
Pelukis Rakjat (PR) 156, 161
Perang Dingin 4, 7, 27, 76, 94, 199, 203, 222, 227, 263
Persatuan Ahli Gambar Indonesia (PERSAGI) 150, 246
Persatuan Artis Film Indonesia (PARFI) 255
Peter Bürger 23, 79
Peter Osborne 71
Peter Schjeldahl 135
Peter Vergo 109, 110
Philadephia Museum of Art 119
Pierre Bourdieu 8, 9, 18, 19, 26, 40-56, 60-65, 68, 69, 104, 136, 141, 145-147, 177, 179, 198, 199, 205, 209, 210, 213, 216, 219, 221, 239, 265
Piet Mondrian 86
PLATFORM3 xviii
Poesat Tenaga Rakjat (POETERA) 152
Pontus Hulten 139
Popo Iskandar 152
Pramoedya Ananta Toer xviii, 162
Priyanto Sunarto 185
Pusat Tenaga Pelukis Indonesia (PTPI) 156

Q
Queensland Art Gallery 1, 203, 226, 228, 230, 233

R
R-66 189
R. Goenadi 153
R. Soemartono 153
R. Walujo 158
R.E. Hartanto xviii
R.M. Soemitro 150
R.M. Soeromo 150
Raden Saleh 224
Rasheed Araeen 95
Reginald Marsh 87, 88
Renzo Piano 120
Richard Hamilton 82
Richard Long 99, 122, 123
Richard Meyer 70, 71
Richard Serra 122, 123
Rifky Effendy xviii, 3, 206
Rirkrit Tiravanija 127
Rithmi 195
Rizki A. Zaelani xv, xvii, 2, 192, 193, 205-206, 209, 210, 253, 254
Robert Atkins 78
Robert C. Morgan 90, 91
Robert Hughes 102, 135
Robert Mapplethorpe 88
Robert Rauschenberg 82, 120
Robert Smithson 122
Roediyat 157
Roger Fry 80, 81, 135
Roland Barthes 205, 241
Roland Robertson 65
Ronald Reagan 101
Ronny Agustinus vi, xvii, 195
Rosalind Krauss 84, 241
ruangrupa xviii, 195-197, 199, 215
Rudana 180
Rudolf Bonnet 165
Rudy Akili 193
Rumah Proses 195
Rumah Seni Cemeti xviii, 179, 186-189, 195, 199, 234
Ryoei Saito 181

S
S14 xviii
S. Sudjojono 150, 152, 153, 156, 165-167, 198
Sanento Yuliman 5, 176-184, 197, 201-203, 209, 216, 217, 259
Sanggar Olah Seni Siliwangi 255
São Paulo Biennale 120, 129
Saseo Ono 153
Selasar Sunaryo Art Space xvi, xvii, 180, 189

Semarangsche Kunstkring 148
Semsar Siahaan 241, 243, 244, 246
Seniman Indonesia Muda (SIM) 156, 161, 166
Seni Rupa Masjarakat (SRM) 156
Seth Siegelaub 139
Setiawan Sabana xvii, 185, 186
Sharjah Biennale 96
Sherrie Levine 85, 86
Sigmar Polke 97
Singapore Art Museum 234
Siti Adhiyati 202
Sitor Situmorang 164
Smithsonian American Art Museum 87, 120
Soedjana Kerton 157, 158
Soeharto 229
Soekarno 150-153, 155-157, 162-170, 174, 175, 190, 191, 229
Soerono 153
Sosieteit Ons Genoegen 157
Sotheby's 72, 101, 102, 181, 237
Sri Warso Wahono 174, 243
St. Lucas Gilde 157, 158
Stadtiches Museum Abteiberg 139
Steedelijk Van Abbemuseum 139
Stuart Hall 4, 60
Subanto 152
Sudarisman 243
Sudarmadji 174, 200
Sudjoko 164, 200
Sujiwo Tedjo 241
Sukondo Bustaman 157
Sunaryo xvii, 175, 185
Surabayasche Kunstkring 148
Suwarno Wisetrotomo 2, 192, 193, 209
Syagini Ratna Wulan xviii
Sybil Gordon Kantor 115-117

T
T. Sutanto 185
T.J. Clark 14
T.K. Sabapathy 205
Talcott Parsons 38, 43, 64
Taman Ismail Marzuki (TIM) 171-174, 179, 185, 199, 201-205, 240
Tarmizi 156
Tate Modern 72, 99
Taufiq Ismail 172
Terry Smith 6, 74, 75, 91, 92, 99, 101
Theodor Adorno 22-24, 35, 80
Thomas McEvilley 126
Tisna Sanjaya 207, 229, 257
Tjio Tek Djien 166, 168
Tjipta Pantjaran Rasa 157-159
Tommy F. Awuy 243
Tony Cragg 94
Tonyraka 175, 179
Toshio Shimizu 205
Tracey Emin 97
Triennale Seni Grafis Indonesia 185
Trisno Soemardjo 164, 172

U
Umar Basalamah 150, 157, 158
Umar Kayam 172
Umberto Boccioni 78

V
Venice Biennale 96-98, 120, 124, 129, 136, 225
Victor Burgin 80, 81
Vincent van Gogh 116, 149, 181

W
W.G. Hofker 165
Walker Evans 86
Walter Hopps 115, 117-121, 124, 125, 127, 139, 143, 145, 213
Walter Powell 37-40, 126
Wassily Kandinsky 78, 149
Willem de Kooning 81
Wimo Ambala Bayang 218
Wisma Seni Nasional 190
Wiyu Wahono 218, 219
Wulan Dirgantoro 3, 191, 192

Y
Yasraf Amir Piliang xvii
Yayasan Seni Cemeti 188
Yokohama Triennale 1
Yosua C. Taylor 120
Young British Artists 97, 99, 102, 143
Yudhi Soerjoatmodjo 2, 241
Yudi Yudoyoko 241
Yustiono xvii, 246, 247
Yuz Museum 193
Yves Klein 120

Z
Zaini 172, 174
Zola Zulu 180
Zurich Kunsthaus 124

KEMENTERIAN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN
INSTITUT SENI INDONESIA SURAKARTA
UPT. PERPUSTAKAAN

Slip Peminjaman			
NIM	Tgl Kembali	NIM	Tgl Kembali
20149 1050	29-09-22		
1914 91012	02-03-23		
201491040	25-09.23		
201491040	03-10-23		
201491040	09.10.23		
20149103 1	18.10.23		
201531605	27.5.24		
231471011	25-3-25		
231471011	7-4-25		
231471011	23-4-25		

Keterlambatan perhari di denda Rp. 1.000

Istilah, praktik, dan profesi "kurator" yang belakangan marak di dunia seni rupa Indonesia sesungguhnya nyaris tak pernah ditemukan dalam wacana seni rupa Indonesia sebelum era 1990an. Mengapa demikian? Adakah kaitan antara "kurator" dengan wacana "seni rupa kontemporer" yang juga berkembang dari kurun waktu yang sama? Buku ini mengupas sejarah teori dan praktik kekuratoran baik di Barat maupun dalam konteks yang khas Indonesia, beserta relasinya dengan kuasa-kuasa lain yang bekerja dalam medan seni rupa, baik itu kuasa politik maupun kuasa ekonomi. Sebuah sumbangan penting bagi kepustakaan dan kajian seni di Indonesia.

Ilustrasi sampul **Cinanti Astria Johansjah**

UPT PERPUS
PERP

MARJIN KIRI

CIPTA

Dewan Kesenian Jakarta
Jakarta Arts Council
www.dkj.or.id

ISBN 978-979126039-8

9 789791 260398

www.marjinkiri.com
E-mail: redaksi@marjinkiri.com

FB page Marjin Kiri

@marjinkiri